



**Расшифрованный Булгаков.
Тайны «Мастера и Маргариты»**
Борис Вадимович Соколов

Bulgakov Decrypted.

Secrets of «The Master and Margarita».

Doctor of Philology **Boris Vadimovich Sokolov** tries to answer many questions which the reader of Mikhail Bulgakov's masterpiece may have.

From the archives of the website
The Master and Margarita

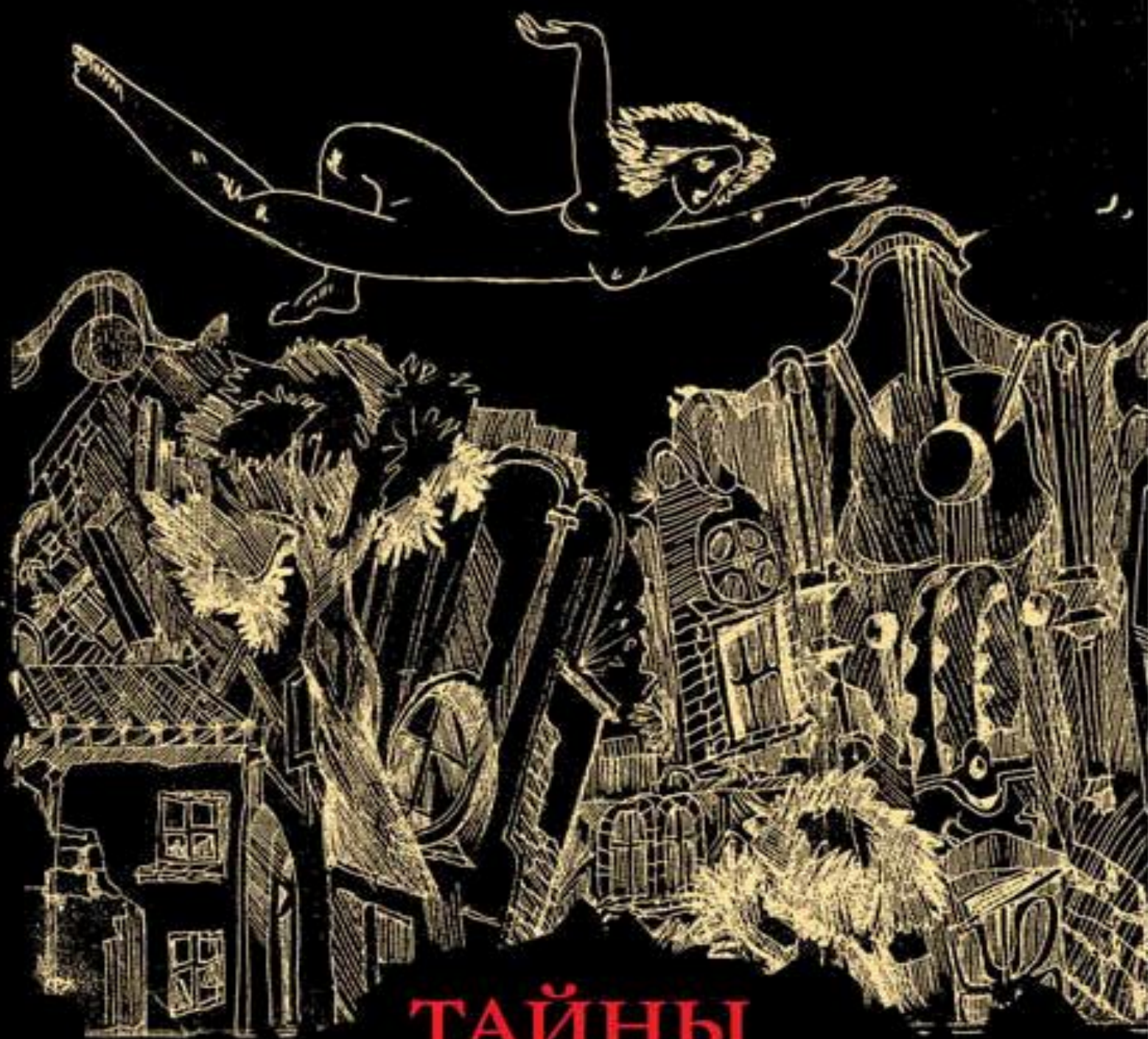
<http://www.masterandmargarita.eu>

Webmaster

Jan Vanhellemont
B-3000 Leuven
+32475260793

Борис Сокалов

РАСШИФРОВАННЫЙ БУЛГАКОВ



ТАЙНЫ
«Мастера и Маргариты»

От автора

Никто не будет спорить, что Михаил Булгаков стал по-настоящему знаменит в стране и мире своим главным романом – «Мастер и Маргарита». Этот роман необоримо притягивает к себе, берет читателя в плен, не отпускает потом всю жизнь. В чем тут дело? Конечно, многих привлекает оригинальная трактовка евангельского сюжета. Особое значение имели ершалаимские главы романа в советское время. В обществе, где Библия была отнюдь не рекомендованным чтением, для многих «Мастер и Маргарита» стал важным источником сведений о христианстве и его ранней истории.

С другой стороны, читателей, безусловно, привлекает почти детективный сюжет романа. Загадочная фигура Воланда (хотя проницательный читатель, как и Мастер, сразу догадается, кто именно появился на Патриарших), тайна его миссии в Москве, тайна судьбы главных героев романа, которая определяется лишь на последних страницах, – все это держит нас в напряжении до самого конца.

Роман «Мастер и Маргарита» воспринимается прежде всего как фантастическая сатира, где древний Ершалаим чудесным образом соединяется с Москвой 1929 года через мир нечистой силы, возглавляемый Воландом. При этом нередко выясняется при ближайшем рассмотрении, что сцены, казалось бы, рожденные только полетом писательской фантазии, на самом деле представляют собой отражение событий, происходивших в современной Булгакову России.

По замыслу автора его главное произведение не должно было утратить своей актуальности и свежести читательского восприятия и через 50, и через 100, и через 200 лет. В образах мировой культуры здесь оказываются зашифрованы самые современные политические события и деятели. Древняя евангельская легенда, увиденная в неожиданном ракурсе, становится не только высшим этическим, но и эстетическим идеалом для окружающего писателя пошлого, сервильного мира. Любовь и творчество оказываются под защитой не только Бога, но и дьявола. Всезнающий и строгий Воланд вместе со своей свитой беспощадно вскрывает людские пороки, но отнюдь не спешит их исправлять. Это бремя ложится на самого человека, в душе которого вечно борются добро и зло, страх и сострадание, жестокость и милосердие. Иначе мир был бы плоским, и в нем неинтересно было бы жить.

В «закатном» булгаковском романе оригинально преломились взгляды русских религиозных философов начала XX века. Так, Николай Бердяев в «Новом Средневековье» утверждал: «Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи. Все категории пережитого уже солнечного дня непригодны для того, чтобы разобраться в событиях и явлениях нашего вечернего исторического часа. По всем признакам мы выступили из дневной исторической эпохи и вступили в эпоху ночную... Падают ложные покровы, и обнажаются добро и зло. Ночь не менее хороша, чем день, не менее божественна, в ночи ярко светят звезды, в ночи бывают откровения, которых не знает день. Ночь первозданнее, стихийнее, чем день. Бездна (Ungrund) Я. Беме раскрывается лишь в ночи. День набрасывает на нее покров... Когда наступают сумерки, теряется ясность очертаний, твердость границ». У Булгакова в «Мастере и Маргарите» силы тьмы не противостоят, а сложным образом взаимодействуют с силами света, и Воланд по-своему убеждает Мастера, что «ночь не менее хороша, чем день», что уготованный ему последний приют на границе света и тьмы ничуть не хуже, а в чем-то определенно лучше традиционного света, ибо там автор

романа о Понтии Пилате сможет узнать откровения, невозможные при свете дня: «...О, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» Во время последнего полета падают все покровы и обнажаются добро и зло. Все летящие, включая Мастера и Маргариту, предстают в своей истинной сущности: «Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы». Воланд и другие демоны сбрасывают личины и, порожденные ночью, возвращаются в ночь. А шпоры сатаны превращаются в «белые пятна звезд».

В «Мастере и Маргарите», как и во многих других произведениях, Булгаков продемонстрировал умение просто, с минимумом словесных средств говорить о вещах сложных, будь то история и нравственная доктрина христианства или последние открытия биологии и физики, скрытые в подтексте «Собачьего сердца» или «Мастера и Маргариты». Также и в булгаковских пьесах достигается максимум выразительности минимумом средств. Персонажи, как правило, лишены длинных чеховских монологов, а серьезные программные декларации сопровождаются юмористическими репликами, как, например, в финале «Дней Турбиных». В этом, помимо прочего, секрет широкой зрительской популярности булгаковской драматургии, как прижизненной, так и посмертной.

Хорошо известно, что «Мастер и Маргарита», да и многие другие булгаковские произведения, по числу литературных реминисценций занимают одно из первых мест в русской литературе. Но это вовсе не значит, что Булгаков был реминисцентным писателем, а его творчество свелось к перепевам традиционных мотивов мировой культуры. Нет, булгаковское творчество было одновременно остроактуальным, затрагивающим самые болевые точки современной жизни. В этом заключалась причина неприятия Булгакова официальной советской критикой и коммунистической властью. Недаром писатель с грустью, но и не без гордости говорил в знаменитом письме Правительству в 1930 г.: «М. Булгаков СТАЛ САТИРИКОМ и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немыслима». Потому-то со второй половины 20-х годов перестали печатать в Советском Союзе его произведения, а в 1929 г. сняли постановки по трем пьесам. В конце концов в 30-е годы в репертуаре остались только «Дни Турбиных» и инсценировка «Мертвых душ». Да и то для возобновления «Дней» понадобилось вмешательство с самого верха.

Михаил Булгаков – политический писатель

После того как существование в СССР на литературно-театральный заработок стало для него с конца 20-х годов абсолютно невозможно, Булгаков круто изменил свою судьбу. Толчком к этому послужил последовавший 18 марта 1930 года запрет его новой пьесы «Кабала святош», посвященной великому французскому драматургу Жану Батисту Мольеру. В письме Правительству от 28 марта 1930 г. Булгаков утверждал: «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода... Вот одна из черт моего творчества, и ее одной совершенно достаточно, чтобы мои произведения не существовали в СССР. Но с первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: черные и мистические краски (я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой

эволюции, а самое главное – изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызвали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина».

Любопытно, что здесь писатель полемизировал с широко известными мыслями Л. Д. Троцкого, содержащимися в книге «Литература и революция» (1923): «Царская цензура была поставлена на борьбу с силлогизмом... Мы боролись за право силлогизма против цензуры. Силлогизм сам по себе – доказывали мы при этом – беспомощен. Вера во всемогущество отвлеченной идеи наивна. Идея должна стать плотью, чтобы стать силой... И у нас есть цензура, и очень жестокая. Она направлена не против силлогизма... а против союза капитала с предрассудком. Мы боролись за силлогизм против самодержавной цензуры, и мы были правы. Наш силлогизм оказался не бесплотным. Он отражал волю прогрессивного класса и вместе с этим классом победил. В тот день, когда пролетариат прочно победит в наиболее могущественных странах Запада, цензура революции исчезнет за ненадобностью...» Здесь же Лев Давыдович предрекал: «В Европе и Америке предстоят десятилетия борьбы... Искусство этой эпохи будет целиком под знаком революции. Этому искусству нужно новое сознание. Оно непримиримо прежде всего с мистицизмом, как открытым, так и переряженным в романтику, ибо революция исходит из той центральной идеи, что единственным хозяином должен стать коллективный человек и что пределы его могущества определяются лишь познанием естественных сил и умением использовать их».

Пикантность ситуации заключалась в том, что главным читателем этого письма должен был стать Сталин, только что сокрушивший поклонника силлогизмов во внутрипартийной борьбе. Иосиф Виссарионович мог счесть за дерзость само напоминание, пусть в скрытой форме, о высказываниях поверженного врага. Тем более что критика высказываний Троцкого сама по себе не играла роли. Сталин был ничуть не меньшим, чем Лев Давыдович, сторонником «революционной цензуры». Но обошлось.

Булгаков не надеялся, что отношение к нему изменится к лучшему, и потому прямо писал: «Я ПРОШУ ПРАВИТЕЛЬСТВО СССР ПРИКАЗАТЬ МНЕ В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР В СОПРОВОЖДЕНИИ МОЕЙ ЖЕНЫ ЛЮБОВИ ЕВГЕНЬЕВНЫ БУЛГАКОВОЙ. Я обращаюсь к гуманности советской власти и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя, в отечестве, великодушно отпустить на свободу». Писатель предлагал и другой вариант своей судьбы: «Если же и то, что я написал, неубедительно, и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр на работу в качестве штатного режиссера... Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный Театр – в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко».

В одной малоизвестной булгаковской статье «Театральный Октябрь», опубликованной в одной из владикавказских газет в 1920 или 1921 году, как кажется, отразились слова Троцкого из статьи «Об интеллигенции» (1912). Там Троцкий резко критиковал мысль о русской интеллигенции как главной пружине исторического развития:

«– Смотрите, – говорят, – какой мы народ: особенный, избранный...

То есть народ-то наш, собственно, если до конца договаривать, дикарь: рук не моет и ковшей не полощет, да зато уж интеллигенция за него распялась... не живет, а горит – полтора столетия подряд. Интеллигенция переживает культурные эпохи – за народ. Интеллигенция выбирает пути развития – для народа. Где же происходит вся эта титаническая работа? Да в воображении той же самой интеллигенции!»

Булгаков писал, вполне разделяя злую иронию Троцкого по отношению к дореволюционной интеллигенции: «Для всякого, кто сразу учел способность Революции проникать не только сквозь каменные стены старых зданий, но и сквозь оболочки душ человеческих, совершенно ясно стало, что ее буйные волны, конечно, не остановятся перед обветшавшими дверями старых театральных «храмов», а неизбежно хлынут в них.

Так и произошло. Надо отдать справедливость русской интеллигенции. Она со своей вечной способностью всюду отставать и оказываться в хвосте, со своей привычкой оценивать события гораздо позже того, как они произошли, со своим извечным страхом перед новым осталась верна себе и тут».

Думаю, что жизнь доказала: в этом пункте Лев Давыдович с Михаилом Афанасьевичем были совершенно правы.

В статье под парадоксальным и броским названием «Попраие силлогизма», вошедшей в книгу «Литература и революция», Троцкий утверждал: «Революционное XVIII столетие стремилось установить царство силлогизма. Наши «60-е годы» тоже проникнуты были духом рационализма. Воинственный силлогизм в обоих случаях был отрицанием неразумных идей и учреждений... Рационализм не согласен и не способен считаться со слепой инерцией, заложенной в исторические факты. Он хочет все проверить разумом и перестроить. А так как далеко не у всех общественных учреждений логически сведены концы с концами, то силлогизм не может не представляться им крайне беспокоящим и подозрительным субъектом. Цензура и есть ведь не что иное, как инспекция над силлогизмом. Диалектика не отменяет силлогизма, наоборот, она усыновляет его. Она дает ему плоть и кровь, и вооружает его крыльями – для подъема и спуска». Здесь вспоминается диалог Воланда и Бегемота перед Великим балом у сатаны. Кот-оборотень, любимый шут «князя тьмы», считает, что его речи представляют собой «вереницу прочно упакованных силлогизмов, которые оценили бы по достоинству такие знатоки, как Секст Эмпирик, Марциан Капелла, а то, чего доброго, и сам Аристотель». Махинацию же с королем во время неудачно складывающейся шахматной партии с Воландом хитрый кот проделывает благодаря тому, что внимание присутствовавших было отвлечено шумом крыльев якобы разлетевшихся попугаев. Эти невидимые крылья – как бы пародия на слова Льва Давыдовича о марксизме, вооружающем силлогизм крыльями. Слова сатаны, обращенные к Бегемоту: «На кой черт тебе нужен галстук, если на тебе нет штанов» и «партия его в безнадежном положении», равно как и ответ кота: «Положение серьезное, но отнюдь не безнадежное, больше того: я вполне уверен в конечной победе», – возможно, высмеивают попытки большевиков одурманить нищий народ сказками о коммунистическом рае после победы мировой революции и пародируют постоянно высказывавшуюся Троцким уверенность в конечной победе, несмотря на очевидную (для Булгакова – уже в 1924 г.) безнадежность положения троцкистов во Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков) и международном коммунистическом движении. Писатель здесь пародировал не только веру в социалистическую утопию и торжество всемирной пролетарской революции, свойственную Льву Давыдовичу до конца его дней, но и вообще присущее марксистам стремление свести все проявления живой жизни к цепочке силлогизмов.

В «Мастере и Маргарите» есть еще одна перекличка с «Литературой и революцией». Там Троцкий в статье «Литературные попутчики революции» (к которым обычно причисляли и Михаила Булгакова) приводит слова великого русского поэта Александра Блока, почерпнутые из воспоминаний поэтессы Надежды Павлович: «Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером... Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе», и следующим образом их комментирует: «Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в

себе, а большевики главную-то ось и передвинули. Никто из попутчиков революции – а попутчиком был и Блок, и попутчики составляют ныне очень важный отряд русской литературы – не несет стержня в себе, и именно поэтому мы имеем только подготовительный период новой литературы, только этюды, наброски и пробы пера – законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди».

В таком же положении, как и Блок, оказывается булгаковский Мастер. Автору романа о Понтии Пилате общество отказывает в признании, и выпавшие на его долю испытания в конце концов ломают внутренний стержень главного героя «Мастера и Маргариты». Вновь обрести этот стержень он может лишь в последнем приюте Воланда. Сам Булгаков, хотя и наделил Мастера многими чертами своей судьбы, внутренний творческий стержень сохранил на всю жизнь и, по справедливому замечанию враждебной ему критики, выступал в советской литературе как писатель, «не рядящийся даже в попутнические цвета» (эту цитату из статьи главы РАППа Л. Л. Авербаха в письме к Правительству от 28 марта 1930 года автор выделил крупным шрифтом). Стержнем была любовь к свободе, стремление говорить правду и проповедовать гуманизм, что и отразилось в этическом идеале, выдвигаемом Иешуа Га-Ноцри.

Булгаков не принимал у Троцкого классового подхода к литературе и жизни и веры в грядущее торжество и благотворное значение мировой социалистической революции, его центральной идеи, что «единственным хозяином должен стать коллективный человек», пределы могущества которого «определяются лишь познанием естественных сил и умением использовать их». В образе председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза, гибнущего в результате несчастного случая от рук комсомолки-вагоновожатой, а не по вине белогвардейцев или интервентов, как раз и спародирована безосновательная уверенность в грядущем всемогуществе социалистического «коллективного человека», в его способности познать и использовать силы природы и перестроить общество по заранее намеченному плану. Другой образец «нового человека» – Полиграф Полиграфович Шариков из повести «Собачье сердце», жуткий гибрид доброго пса и хулигана-пролетария, которого приходится силой возвращать в первобытное собачье состояние, ибо в человеческом облике он грозит погубить как своего создателя профессора Преображенского, так и натравившего его на Преображенского председателя домкома Швондера.

Еще одну мысль автора «Литературы и революции» Булгаков, вероятно, хоть и с оговорками, но принимал. Троцкий отрицал противопоставление буржуазной и пролетарской культур и утверждал, что «исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она закладывает основы внеклассовой, первой подлинно человеческой культуры». Автор «Мастера и Маргариты» был безусловным приверженцем такой культуры, но явно полагал, что она существовала задолго до 1917 года и для ее рождения совсем не требовалась «пролетарская революция». Вероятно, было близко Булгакову и утверждение Троцкого, содержащееся в третьем томе сборника «Как вооружалась революция»: «Наше несчастье, что страна безграмотная, и, конечно, годы и годы понадобятся, пока исчезнет безграмотность, и русский трудовой человек приобщится к культуре». Председатель Реввоенсовета признавал существование русской национальной культуры, рассматривая Красную Армию и коммунистическую советскую власть «национальным выражением русского народа в настоящем фазисе развития». Булгаков в письме от 28 марта 1930 года указывал на «страшные черты моего народа», запечатлел отсталость и незатронутость культурой русского мужика в «Записках юного врача» и в том же письме Правительству утверждал себя продолжателем русской культурной традиции, подчеркивая в своем творчестве «изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы Гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях «Войны и мира». Не исключено, что именно своеобразная приверженность Троцкого к национальной культуре предопределила

заинтересованное отношение и даже определенную симпатию к нему со стороны Булгакова. Вероятно, для писателя в образе Троцкого навсегда слились апокалиптический ангел – губитель белого воинства, яркий оратор и публицист и толковый администратор, пытавшийся упорядочить советскую власть и совместить ее с русской национальной культурой.

Интересно, что в первой редакции пьесы «Бег» генерал Хлудов, прототипом которого послужил генерал врангелевской армии А. Я. Слащев, позднее вернувшийся из эмиграции и служивший в Красной Армии вплоть до своего убийства в 1929 году, перед знаменитой своей сентенцией: «Нужна любовь. Любовь. А без любви ничего не сделаешь на войне», – цитировал известный приказ Л. Д. Троцкого: «Победа катится по рельсам...», угрожая повесить начальника станции, если тот не сумеет отправить вовремя бронепоезд. Здесь – «оборачиваемость» красной и белой идей: Хлудов, как и его прототип – генерал-вешатель Слащев, как и сам Врангель, спокойной жестокостью и военно-организационным талантом подобен председателю Реввоенсовета и главе Красной Армии Л. Д. Троцкому (разве что жестокость Врангеля и Троцкого более расчетлива, чем у Слащева).

Булгакова привлекала незаурядная личность Троцкого – главного военного вождя большевиков во время Гражданской войны, против которых будущему автору «Белой гвардии» довелось воевать несколько месяцев в качестве военного врача Вооруженных сил Юга России на Северном Кавказе. В дневнике «Под пятой» писатель откликнулся на временное отстранение Троцкого по болезни от исполнения должностных обязанностей, расценив это как поражение председателя Реввоенсовета в борьбе за власть. 8 января 1924 г. публикацию в газетах соответствующего бюллетеня Булгаков прокомментировал однозначно: «Итак, 8-го января 1924 г. Троцкого выставили. Что будет с Россией, знает один Бог. Пусть он ей поможет». Очевидно, он считал победу Троцкого меньшим злом по сравнению с приходом к власти Сталина и тесно блокировавшихся с ним в тот период Г. Е. Зиновьева и Л. Б. Каменева, хотя, очевидно, с самого начала признавал, что дело Льва Давыдовича – проигрышное. Вместе с тем писатель не разделял распространенного мнения, что столкновение Троцкого с остальными членами Политбюро может привести к вооруженному противостоянию и массовым беспорядкам.

В записи, сделанной в ночь с 20 на 21 декабря 1924 года, Булгаков назвал самым главным событием последних двух месяцев «раскол в партии, вызванный книгой Троцкого «Уроки Октября», дружное нападение на него всех главарей партии во главе с Зиновьевым, ссылка Троцкого под предлогом болезни на юг и после этого – затишье. Надежды белой эмиграции и внутренних контрреволюционеров на то, что история с троцкизмом и ленинизмом приведет к кровавым столкновениям или перевороту внутри партии, конечно, как я и предполагал, не оправдались. Троцкого съели, и больше ничего. Анекдот:

– Лев Давидыч, как ваше здоровье?

– Не знаю, я еще не читал сегодняшних газет. (Намек на бюллетень о его здоровье, составленный в совершенно смехотворных тонах.)» Следует отметить, что и в анекдоте, и в основном тексте записи есть некоторое сочувствие Троцкому. Противники председателя Реввоенсовета названы «главарями», которые «съели» своего товарища по партии.

В ранней редакции пьесы «Дни Турбиных», создававшейся в 1925 году, Мышлаевский посреди застолья предлагает выпить за здоровье Троцкого, потому что он «симпатичный», а в финале вполне трезво говорит: «Троцкий. Великолепная личность. Очень рад. Я бы с ним познакомился и корпусным командиром назначил бы...» Премьера «Дней Турбиных» происходила в октябре 1926 года, когда Троцкий уже официально оказался в опале, и всякое упоминание его имени в положительном контексте в мхатовской пьесе оказалось невозможным. Для Булгакова Троцкий – противник, но противник во многом достойный уважения. Не исключено, что писателю довелось слышать выступление председателя

Реввоенсовета Республики в Киеве летом 1919 г. Знаменитый парижский хореограф Серж Лифарь, учившийся тогда в Киевской школе младших командиров, описал эту речь и события, с ней связанные, в «Мемуарах Икара» (1983): «Неожиданно объявили о прибытии в Киев пресловутого «Красного Наполеона» – Троцкого, знаменитого изобретателя «перманентной революции». На площади Софийского собора он намеревался выступить с пространной речью перед молодыми курсантами Красной Армии, с тем, чтобы воодушевить их и мобилизовать все силы на борьбу с белыми.

Будучи в первых рядах, мы должны были выслушать эту скучную речь. Однако большинство преподавателей... оставались до глубины души преданными старому режиму. Созрел заговор. Нам предстояло пробраться в первый ряд, встать в нескольких шагах от оратора и совершить покушение – бросить в него гранату. Набрали добровольцев. Я оказался среди них, так как прочно впитал идеалы верности олицетворявшему Россию царю, чье чудовищное убийство и уничтожение всей его семьи привело нас в глубочайшее смятение. Решено было бросить жребий среди добровольцев, дабы назначить исполнителя казни. Жребий мог пасть на меня, но этого не произошло. Он выпал на долю одного из моих товарищей. Может быть, ловкие привлекательные аргументы оратора взволновали его или остановил страх за собственную судьбу, ожидавшую его в связи с поступком, который он намеревался совершить, но он воздержался от выполнения обещания, так и не вытащив гранату из кармана».

Возможно, Булгаков был в тот день на Софийской площади и внимал «ловким привлекательным аргументам» Троцкого, незаурядного оратора, сумевшего, очевидно, даже потенциального террориста убедить отказаться от своего намерения. Во всяком случае, в последнем булгаковском романе «Мастер и Маргарита» Иешуа Га-Ноцри называет «добрым человеком» прокуратора Понтия Пилата, у которого репутация «свиного чудовища», и хладнокровного палача кентуриона Марка Крысобоя, причем в ранней редакции Марк был назван не просто добрым, а «симпатичным». Вероятно, вольно или невольно Булгаков отразил в этом образе и свои впечатления от «зловещей фигуры Троцкого», как писал он в 1919 году в фельетоне «Грядущие перспективы», опубликованном в газете «Грозный», издававшейся денкикинцами. Несомненно, автор «Мастера и Маргариты» был убежден, что начатки добра могут сохраняться у самых жестоких с виду людей, в том числе и у прославившегося в годы Гражданской войны своей беспощадностью Троцкого. Показательно, что Марк Крысобой выполняет функции военного командира при верховном правителе Иудеи Понтии Пилате – фактически ту же роль, что играл Лев Давыдович при Ленине. При этом учтем, что, как будет показано ниже, Ленин послужил одним из прототипов Воланда, функционально тождественного Понтию Пилату. Подчеркнем и то, что в белой армии именно Троцкого считали главным архитектором побед красных и белые к нему испытывали чувства ненависти и уважения одновременно. Интересно, что Лев Давыдович вполне позитивно изображен в миниатюре «Четыре портрета» из фельетона «Московские сцены». Там Булгакова коробит, когда бывший присяжный поверенный называет Троцкого «наш вождь», и эту свою реакцию он передает портрету: «лишь хозяин впился четырьмя кнопками в фотографию, мне показалось, что председатель реввоенсовета нахмурился. Так хмурым он и остался»; «тут мне показалось, что судорога прошла по лицу фотографического Троцкого и губы его расклеились, как будто он что-то хотел сказать». Зато в первом булгаковском романе «Белая гвардия» он уподоблен ангелу-губителю Аваддону-Аполлиону из Апокалипсиса. В «Мастере и Маргарите» Аваддон превратился в демона войны Абадону, в котором, вероятно, также отразился Троцкий. В варианте окончания «Белой гвардии», не увидевшем свет из-за закрытия журнала «Россия», возможно, отразились впечатления от митинга на Софийской площади, где выступал Троцкий:

«– Поздравляю вас, товарищи, – мгновенно изобразил Николка оратора на митинге, – таперича наши идут: Троцкий, Луначарский и прочие, – он заложил руку за борт блузы и оттопырил

левую ногу. – Прр-авильно, – ответил он сам себе от имени невидимой толпы, а затем зажал рот руками и изобразил, как солдаты на площади кричат «ура».

– Уааа!!

Шервинский ткнул пальцами в клавиши.

Соль.....до.

Проклятьем заклеянный.

В ответ оратору заиграл духовой оркестр. Иллюзия получилась настолько полная, что Елена вначале подавилась смехом, а потом пришла в ужас.

– Вы с ума сошли оба. Петлюровцы на улице!

– Уааа! Долой Петлю!.. ап!

Елена бросилась к Николке и зажала ему рот».

Для героев «Белой гвардии», как и для самого Булгакова, Троцкий нес хоть какой-то, пусть жестокий, но порядок, по сравнению со стихийной разнузданностью войск С. В. Петлюры, чья фамилия здесь превращается в зловещую «петлю».

С Троцким Булгаков в скрытой форме полемизировал, в том числе в «Мастере и Маргарите». А вот другие политические вожди Советского Союза удостоились сомнительной чести быть запечатленными в далеко не самых симпатичных персонажах великого булгаковского романа. Больше всех в этом отношении «повезло» главному творцу Октябрьской революции, председателю Совнаркома Владимиру Ильичу Ульянову-Ленину. Мало кто догадывается, что одним из прототипов сатаны в булгаковском романе послужил... вождь большевиков. Тому, что Булгаков не питал симпатий к Ленину, есть немало свидетельств. Например, режиссер Александр Стефанович, хорошо знавший Елену Сергеевну Булгакову, рассказывает: «В те времена... было очень модно ругать Сталина, но оправдывать Ленина. Когда я ей попытался что-то такое высказать, Елена Сергеевна очень рассердилась:

– Саша, если вы еще раз повторите нечто подобное, дверь в мой дом будет для вас закрыта.

Ленин – мерзавец, который погубил нашу великую страну».

Я думаю, что она здесь повторила слова Михаила Афанасьевича. В подцензурном «Воспоминании...» Михаил Афанасьевич вроде бы поблагодарил Владимира Ильича, но очень своеобразно, со скрытой издевкой. В начале рассказа сообщил, что и у него есть воспоминание, связанное с Владимиром Ильичом, а в результате в ходе действия Ильич так и не появился, зато Булгаков вознес хвалу его жене, Надежде Константиновне Крупской, действительно помогшей ему решить на время остро стоявший в Москве «квартирный вопрос», – потребовала прописать его с женой в знаменитой «нехорошей квартире» № 50 в доме № 10 по Б. Садовой. Не исключено, что Булгаков тут ориентировался на фельетон писателя и журналиста Александра Амфитеатрова «И моя встреча с Л. Н. Толстым» (1909), пародирующий многочисленные воспоминания, связанные с толстовским юбилеем. Здесь рассказчик принимает за графа Толстого обыкновенного русского мужика и соответствующим образом строит с ним разговор. Очевидно, иронию Булгакова редакторы в отличие от просвещенных читателей не почувствовали, и рассказ был благополучно напечатан.

Забегая вперед, повторю, что Ленин послужил прототипом самого Воланда, а также некоторых

второстепенных персонажей «Мастера и Маргариты». Но сначала стоит остановиться на герое более ранней булгаковской сатирической повести «Роковые яйца». Профессор Владимир Ипатьевич Персиков – изобретатель красного луча жизни. Но этот луч порождает чудовищных пресмыкающихся, создающих угрозу всему человечеству. Красный луч здесь символизирует социалистическую революцию в России, что началась под лозунгами построения лучшего будущего, а закончилась террором и диктатурой. Булгаков на себе прочувствовал трагические последствия социалистического эксперимента, и в повести гибель Персикова во время бунта толпы, возбужденной приближением гадов, закономерна. Связь Персикова с Лениным выявляется через биографические данные Владимира Ипатьевича. Будущий профессор родился 16 апреля 1870 года, так как в день начала действия повести, 16 апреля 1928 года, ему исполняется 58 лет. Персиков – ровесник Ленина, а 16 апреля – это день возвращения вождя большевиков в Россию в 1917 году. На следующий день Владимир Ильич выступил со знаменитыми Апрельскими тезисами, где призвал к социалистической революции. В первой редакции повести «Собачье сердце» калоши из прихожей профессора Преображенского крадут тоже в апреле 1917 года (в последующих редакциях этот вызывающий апрель был заменен на более нейтральный март). Как и Александр Солженицын, назвавший заключительный «узел» своего «Красного колеса» «Апрель 17-го», Булгаков считал приезд Ленина и Апрельские тезисы переломным моментом на пути России к Октябрьскому перевороту.

Портрет Персикова – «голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам... глазки блестящие, небольшие, росту высокого, сутуловат... когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и щурил глазки» – во многом совпадает с ленинским портретом – характерная лысина, любимый ораторский жест, сутулость, прищур глаз. Персиков, как и Ленин, картавит, поскольку со слуха репортер воспринимает его фамилию как «Певсиков». С Лениным оказывается связан и другой прототип Персикова, биолог и патологоанатом Алексей Иванович Абрикосов (его фамилия спародирована в фамилии героя). Именно Абрикосов анатомировал труп Л. и извлекал его мозг. У Булгакова мозг главного большевика как бы передан профессору-ученому. Полностью имя и отчество Персикова – Владимир Ипатьевич употреблено лишь на первой странице повести, а в дальнейшем окружающие называют профессора Владимир Ипатьич – совсем как Владимир Ильич. Сходство подчеркивается и феноменальной эрудицией Персикова, сопоставимой с ленинской, и датой написания повести: «Москва, 1924 г., октябрь» – год смерти вождя и месяц большевистского переворота.

То, что почетный товарищ председателя Доброкура профессор Персиков – это пародия на председателя Совнаркома Владимира Ильича Ульянова-Ленина, не осталось тайной для современников Булгакова. В булгаковском архиве сохранился отзыв на «Роковые яйца» еврейского (писавшего на идише) критика Моисея Ильича Литвакова, на русском публиковавшего статьи под псевдонимом М. Лиров. В этом отзыве, появившемся в № 5–6 журнала «Печать и Революция» за 1925 год, писатель красным карандашом подчеркнул те места, где критик настойчиво повторял имя и отчество первооткрывателя красного луча – Владимир Ипатьич, давая понять властям предержащим, над кем издевается крамольный автор. Впрочем, пародия здесь не злая, пародийно снижается скорее идея, а не сам человек, поэтому от Персикова у читателей в целом остается благоприятное впечатление. Отчество Ипатьич дано герою не только из-за созвучия с Ильичом, но, возможно, и в память о том, что в доме Ипатьева в Екатеринбурге была по приказу Ленина уничтожена семья Романовых и последний император России Николай II. Что интересно, первый царь этой династии, Михаил Романов, скрывался от врагов в Ипатьевском монастыре. Тут можно усмотреть намек на то, что Ленин, кровавый Ильич, стал своеобразным воспреемником Романовых, сохранив, пусть в другой форме, фактически неограниченное самодержавное правление.

Интересно, что не только бдительный критик М. Лиров, не уцелевший в волнах террора 30-х годов, но и безымянный сексот уловили связь «Роковых яиц» с фигурой Ленина. В донесении от 22 февраля 1928 года неизвестный осведомитель ОГПУ утверждал, что в булгаковской повести описывается, «как под действием красного луча родились грызущие друг друга гады, которые пошли на Москву» и что «там есть подлое место, злобный кивок в сторону покойного т. ЛЕНИНА, что лежит как мертвая жаба, у которой даже после смерти осталось злобное выражение на лице».

Воланд также имеет вождя большевиков одним из своих многочисленных прототипов. Наиболее ярко это проявляется в эпизоде, когда знаменитый милицейский пес Тузбубен безуспешно ищет сатану и его свиту после скандала в Театре Варьете. В булгаковском архиве сохранилась вырезка из газеты «Правда» от 6–7 ноября 1921 года с воспоминаниями Александра Васильевича Шотмана, бывшего связного ЦК, «Ленин в подполье», где описывалось, как Ленин и его ближайший соратник Г. Е. Зиновьев летом и осенью 1917 года скрывались от Временного правительства, объявившего его «германским шпионом». Здесь указывалось, что «не только контрразведка и уголовные сыщики были поставлены на ноги, но даже собаки, в том числе знаменитая собака-ищейка Треф, были мобилизованы для поимки Ленина (после Февральской революции 1917 года полиция была переименована в милицию, так что ищейка Треф – милицейская, как и булгаковский Тузбубен). Тем, кто искал Владимира Ильича и Григория Евсеевича, «помогали сотни добровольных сыщиков среди буржуазных обывателей». Это разительно напоминает атмосферу поисков Воланда и его товарищей после сеанса черной магии в Театре Варьете, а также в эпилоге романа, когда обезумевшие обыватели задерживают десятки и сотни подозрительных людей и котов (тут еще и намек на массовые чистки и репрессии 20–30-х годов). Шотман цитирует слова одного из виднейших соратников Ленина Я. М. Свердлов на VI съезде партии летом 1917 года о том, что «хотя Ленин и лишен возможности лично присутствовать на съезде, но невидимо присутствует и руководит им». Точно таким же образом Воланд сообщает Михаилу Александровичу Берлиозу и Ивану Бездомному, что незримо присутствовал при суде Понтия Пилата над Иешуа Га-Ноцри. По убеждению Бездомного, сатана мистическим образом руководил действиями председателя МАССОЛИТа, направив его под колеса трамвая.

Шотман рассказал, как, скрываясь от врагов, изменили свою внешность Ленин и Зиновьев: «Тов. Ленин в парике, без усов и бороды был почти неузнаваем, а у тов. Зиновьева к этому времени отросли усы и борода, волосы были острижены, и он был совершенно неузнаваем». У Булгакова бриты все герои, восходящие к Ленину, – профессор Персикив, Воланд и драматический актер Савва Потапович Куролесов. Сходство же с Зиновьевым в романе внезапно обретает кот Бегемот – любимый шут Воланда и наиболее близкий сатане из свиты бесов. Полный, любивший поест Григорий Евсеевич в усах и бороде приобретал кошачьи черты, а в личном плане был самым близким к Ленину из всех большевистских вождей.

Тот же мемуарист, охранявший Ленина, когда тот скрывался в Разливе и Финляндии, вспоминал одну из бесед с вождем: «Я очень жалею, что не изучил стенографии и не записал тогда все то, что он говорил. Но... я убеждаюсь, что многое из того, что произошло после Октябрьской революции, Владимир Ильич уже тогда предвидел». В «Мастере и Маргарите» таким даром предвидения наделен Воланд. Шотман в 1937 году был благополучно расстрелян, и к моменту завершения романа его мемуары оказались под запретом. Поэтому вероятность обнаружения «ленинского следа» в образе Воланда в связи с ищейкой Тузбубен была значительно меньше, чем в случае с профессором Персикивым. Тузбубен – пародия на кличку Треф, весьма распространенную среди полицейских собак (трефа – казенная масть). Пародия отражает булгаковское отношение к революции и революционерам, если вспомнить определение Александром Блоком главных героев «Двенадцати» (1918): «На спину б надо

бубновый туз» – такой знак нашивали на одежду осужденным уголовным преступникам.

Но Ленин в «Мастере и Маргарите» отразился не только в Воланде, поражающем нас своим мрачным величием и олицетворяющем зло, карающее зло, но и в куда менее солидном и симпатичном персонаже. Драматический артист, убеждающий управдома Никанора Ивановича Босого и других арестованных валютчиков (во сне – Никанора Иваныча) добровольно сдать валюту и ценности, назван в последней редакции «Мастера и Маргариты» Саввой Потаповичем Куролесовым. Этот образ тоже восходит к Ленину. В редакции 1937–1938 годов этот малосимпатичный персонаж именовался куда прозрачнее – Илья Владимирович Акулинов. Здесь он описывался следующим образом: «Обещанный Бурдасов не замедлил появиться на сцене и оказался пожилым, бритым, во фраке и белом галстуке...

Без всяких предисловий он скроил мрачное лицо, сдвинул брови и заговорил ненатуральным голосом, глядя на золотой колокольчик:

– Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...

Далее Бурдасов рассказал о себе много нехорошего. Никанор Иванович, очень помрачнев, слышал, как Бурдасов признавался в том, что какая-то несчастная вдова, воя, стояла перед ним на коленях под дождем, но не тронула черствого сердца артиста. Никанор Иванович совсем не знал до этого случая поэта Пушкина, хотя и произносил, и нередко, фразу: «А за квартиру Пушкин платить будет?», и теперь, познакомившись с его произведением, сразу как-то загрустил, задумался и представил себе женщину с детьми на коленях и невольно подумал: «Сволочь этот Бурдасов!» А тот, все повышая голос, шел дальше и окончательно запутал Никанора Ивановича, потому что вдруг стал обращаться к кому-то, кого на сцене не было, и за этого отсутствующего сам же себе отвечал, причем называл себя то «государем», то «бароном», то «отцом», то «сыном», то на «вы», а то на «ты».

Понял Никанор Иванович только одно, что помер артист злою смертью, прокричав: «Ключи! Ключи мои!», повалившись после этого на пол, хрипя и срывая с себя галстук.

Умерев, он встал, отряхнул пыль с фрачных коленей, поклонился, улыбнувшись фальшивой улыбкой, и при жидких аплодисментах удалился, а конференсье заговорил так:

– Ну-с, дорогие валютчики, вы прослушали в замечательном исполнении Ильи Владимировича Акулинова «Скупого рыцаря».

Женщина с детьми, на коленях молящая сидящего на своих сокровищах барона о куске хлеба, – здесь не только и даже не столько цитата из пушкинской «маленькой трагедии». Это прежде всего намек на реальный (или легендарный) эпизод из жизни Владимира Ильича, почерпнутый из статьи «Ленин у власти», опубликованной в 1933 году в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия». Автор статьи укрылся под псевдонимом «Летописец». Возможно, это был Борис Георгиевич Бажанов, бежавший на Запад и поселившийся в Париже бывший секретарь Оргбюро и Политбюро. Кстати, в ноябре – декабре 1918 года Бажанов, равно как и Булгаков, был в Киеве и даже был ранен во время одной из студенческих демонстраций, направленных против Скоропадского (о его ранении сообщалось в киевских газетах). В «Ленине у власти» вождь большевиков характеризовался крайне нелицеприятно: «Он с самого начала отлично понимал, что крестьянство не пойдет ради нового порядка не только на бескорыстные жертвы, но и на добровольную отдачу плодов своего каторжного труда. И наедине со своими ближайшими сотрудниками Ленин, не стесняясь, говорил как раз обратное тому, что ему приходилось говорить и писать официально. Когда ему указывали на то, что даже дети рабочих, то есть того самого класса, ради которого и именем которого был произведен

переворот, недоедают и даже голодают, Ленин с возмущением парировал претензию:

– Правительство хлеба им дать не может. Сидя здесь, в Петербурге, хлеба не добудешь. За хлеб нужно бороться с винтовкой в руках... Не сумеют бороться – погибнут с голода!..»

Илья Владимирович Акулинов – это злая пародия на Владимира Ильича Ульянова-Ленина. Здесь очевидные пары: Владимир Ильич – Илья Владимирович, Ульяна – Акулина. Последняя пара также образует устойчивое сочетание в фольклоре, а Акулина, кроме того, в народном сознании связывается с нечистой силой (вспомним одноименную карточную игру). Сами имена, составляющие основы фамилий, имеют тут для Булгакова символический смысл. Ульяна – это искаженная латинская Юлиана, т. е. относящаяся к роду Юлиев, из которых вышел и Юлий Цезарь, первый монарх Рима. Акулина же – искаженная латинская Акилина, т. е. орлиная, а орел, как известно, был гербом монархии в России, как и во многих других странах мира (в большинстве случаев восходя к римским орлам как символу императорской власти). Булгаков тем самым еще раз подчеркнул монархический по сути характер созданного Лениным и другими большевиками режима.

Поскольку имя Илья Владимирович Акулинов было бы чересчур явным вызовом цензуре, Булгаков пробовал другие имена для этого персонажа, которые должны были вызвать у читателей улыбку, не пугая в то же время цензоров. Он именовался, в частности, Ильей Потаповичем Бурдасовым, что вызывало ассоциации с охотничьими собаками. В конце концов Булгаков назвал своего героя Саввой Потаповичем Куролесовым. Имя и отчество персонажа ассоциируется с цензором Саввой Лукичем из пьесы «Багровый остров» (можно вспомнить и народное прозвище Ленина – Лукич). А фамилия напоминает о последствиях для России деятельности вождя большевиков и его товарищей, которые действительно «покуролесили». В эпилоге романа актер, как и Владимир Ильич, умирает злой смертью – от удара. Обращения же, которые адресует сам себе Акулинов-Куролесов: «государь», «отец», «сын» – это намек как на монархическую сущность ленинской власти (популярный в первые годы после революции среди антикоммунистической оппозиции термин «комиссародержавие»), так и на обожествление личности вождя советской пропагандой (он – и бог-сын, и бог-отец, и бог – святой дух).

Любопытно, что персонажа, имеющего своим прототипом Ленина, мы находим и в лучшей булгаковской пьесе «Бег», где речь идет о конце Гражданской войны и о белоэмиграции. Основным прототипом редактора врангелевской газеты, а в эмиграции – видного бизнесмена, Парамона Ильича Корзухина, по свидетельству второй жены Булгакова Любови Евгеньевны Белозерской, послужил другой человек. Это был ее хороший знакомый, петербургский литератор и предприниматель-миллионер Владимир Пименович Крымов, происходивший из сибирских купцов-старообрядцев. В своих мемуарах «О, мед воспоминаний» Л. Е. Белозерская сообщала о нем: «Из России уехал, как только запахло революцией, «когда рябчик в ресторане стал стоять вместо сорока копеек – шестьдесят, что свидетельствовало о том, что в стране неблагополучно», – его собственные слова. Будучи богатым человеком, почти в каждом европейском государстве приобретал недвижимую собственность, вплоть до Гонолулу...

Сцена в Париже у Корзухина написана под влиянием моего рассказа о том, как я села играть в девятку с Владимиром Пименовичем и его компанией (в первый раз в жизни!) и всех обыграла».

Не исключено, что сама фамилия прототипа подсказала Булгакову поместить восходящего к нему Парамона Ильича Корзухина в Крым. До революции Крымов окончил Петровско-Разумовскую (ныне сельскохозяйственную академию), издавал «великосветский» журнал «Столица и усадьба», написал интересную книгу о своем кругосветном путешествии,

совершенном после Февральской революции в России, «Богомолы в коробочке», в эмиграции создал тетралогия «За миллионами» (1933–1935), пользовавшуюся большим успехом у читателей. Он писал также авантюрные романы и детективы, переводившиеся на английский и другие иностранные языки. Будучи человеком очень богатым, оказывал материальную помощь нуждавшимся эмигрантам. После прихода к власти нацистов в 1933 году эмигрировал из Германии во Францию, где в Шату под Парижем приобрел виллу, ранее принадлежавшую знаменитой шпионке Мате Хари (подлинная фамилия голландской танцовщицы Маты Хари, расстрелянной французскими властями в 1917 году по обвинению в шпионаже в пользу Германии, – Маргарита Целле).

Как можно убедиться, прототип булгаковского Корзухина был совсем не плохой человек, отнюдь не заиклившийся на процессе делания денег и не лишенный литературных способностей. Но в пьесе «Бег» восходящий к нему персонаж превратился в символ стяжателя. Не случайно только сцена из пьесы, содержащая его «балладу о долларе» (в несохранившемся черновом варианте «Рыцарь Серафимы» ей противопоставлялась «баллада о маузере», которую, вероятно, произносил буденновец Баев), увидела свет при жизни Булгакова в 1932 году, не встретив цензурных препятствий. Париж озаряется в балладе золотым лучом доллара рядом с химерой собора Нотр-Дам. Открытка с изображением этой химеры, привезенная Л. Е. Белозерской, была в архиве Булгакова. В «Мастере и Маргарите» в позе химеры Нотр-Дам сидит Воланд на крыше Пашкова дома, так что в «балладе о долларе» химера символизирует дьявола, которому продал за золото душу Корзухин. Неизвестный солдат, погибший за доллар, – это олицетворение мефистофелевского «люди гибнут за металл». Крымов никакими inferнальными чертами, разумеется, не обладал, характеристика, которую дает Корзухину Голубков: «вы самый омерзительный, самый бездушный человек, которого я когда-либо видел», к нему вряд ли применима.

Самое же главное заключается в том, что имя и отчество прототипа – Владимир Пименович трансформировались в имя и отчество персонажа через... имя и отчество вождя мирового пролетариата. Редкое старообрядческое имя Парамон заменило такое же редкое отчество Пименович, а имени Владимир у Корзухина соответствует пресловутый Ильич. В. И. Ленин предлагал в статье «О значении золота теперь и после полной победы социализма» (1921) в будущем коммунистическом обществе сделать из золота сортиры, Корзухин, напротив, делает из золотого доллара вселенского кумира. Следует подчеркнуть, что эта ленинская статья была впервые опубликована в «Правде» 6–7 ноября 1921 года. Именно из этого номера Булгаков вырезал сохранившиеся в его архиве воспоминания А. В. Шотмана о Ленине, отразившиеся позднее в «Мастере и Маргарите».

Для того чтобы, минуя цензуру, попытаться осмыслить Гражданскую войну с некоммунистических позиций, часто приходилось прибегать к такому «эзопову языку», который был понятен лишь достаточно узкому кругу лиц.

Но еще важнее то, что в «Беге» есть очень мощный пласт национальной самокритики, не замечаемый подавляющим большинством читателей и зрителей. Он ярче всего выражен в первой редакции пьесы и связан с одним из прототипов генерала Чарноты – одного из главных героев пьесы.

Единственный опубликованный при жизни Булгакова «седьмой сон» «Бега» представляет собой сцену карточной игры в Париже миллионера, бывшего врангелевского министра Парамона Ильича Корзухина и кубанского казачьего генерала Григория Лукьяновича Чарноты, потомка запорожцев. Чарноте сопутствует абсолютно фантастическая удача, и он выигрывает у Корзухина всю наличность – десять тысяч долларов. Характерная деталь: к бывшему министру бывший генерал приходит в буквальном смысле слова без штанов: в черкеске и

кальсонах, поскольку штаны пришлось продать во время голодного путешествия из Константинополя в Париж. Между тем известен рассказ польского писателя Стефана Жеромского своему другу театральному и литературному критику Адаму Гржмайло-Седлецкому о его встрече с будущим главой Польского государства Юзефом Пилсудским еще до Первой мировой войны, когда будущий руководитель польского государства и первый маршал Польши жил в Закопане в крайней бедности. Вот как этот рассказ был изложен в дневниковой записи Гржмайло-Седлецкого, сделанной в 1946 году: «Это была пролетарская нищета. Я застал его сидящим за столом и раскладывающим пасьянс. Он сидел в кальсонах, поскольку единственную пару брюк, которую он имел, отдал портному заштопать дыры». Когда Жеромский спросил о причинах волнения, с которым Пилсудский раскладывает пасьянс, тот ответил: «Я загадал: если пасьянс разложится удачно, то я буду диктатором Польши». Жеромский был потрясен: «Мечты о диктатуре в халупе и без порток поразили меня».

Характерно, что разговор Жеромского с Гржмайло-Седлецким происходил зимой 1917 года, когда до независимости Польши и установления там диктатуры Пилсудского было еще далеко, а будущему диктатору вскоре, уже в июле 17-го, пришлось коротать дни в Магдебургской тюрьме, куда он был посажен немцами за строптивость. Неизвестно, как этот рассказ дошел до Булгакова. Публиковали ли его в 20-е годы Жеромский или Гржмайло-Седлецкий в печати, мне выяснить не удалось. Нельзя исключить также, что Жеромский рассказывал эту историю с Пилсудским не только Гржмайло-Седлецкому, но и другим своим знакомым, и от них каким-то образом она могла дойти и до Булгакова. Стоит учесть, что один из друзей Булгакова в 20-е годы, известный писатель Юрий Карлович Олеша, был поляком и имел знакомства в польской культурной среде как в СССР, так и в Польше.

Мечты Пилсудского, как известно, полностью осуществились. В ноябре 1918 года он возглавил возрожденную Польскую республику, а в мае 1926-го, уже после смерти Жеромского, совершил военный переворот и до самой смерти в 1935 году оставался фактическим диктатором Польши.

Чарнота у Булгакова, правда, не маршал, а всего лишь генерал. Однако и для него перемена к лучшему в судьбе наступает в момент, когда генерал остался в одних подштанниках. Но у Чарноты есть и иная связь с Пилсудским. Одним из прототипов Чарноты послужил генеральный обозный в войске гетмана Хмельницкого, запорожский полковник Чарнота – эпизодический персонаж значительно повлиявшего на «Белую гвардию» романа Генрика Сенкевича «Огнем и мечом» (отсюда и характеристика генерала Чарноты в авторской ремарке как «потомка запорожцев»). А Сенкевич был любимым писателем Пилсудского и обильно цитировался маршалом в его книге о советско-польской войне «1920 год», переведенной в 1926 году на русский язык. Булгаков, вероятно, был знаком с книгой Пилсудского. «Запорожское происхождение» булгаковского Чарноты может быть прочтено как косвенное указание на Пилсудского. Дело в том, что запорожцы в первую очередь ассоциируются у читателей с большими пышными усами. А наиболее характерная деталь портрета Пилсудского – как раз пышные усы, пусть и не совсем запорожские.

Если принять, что одним из прототипов Чарноты послужил Пилсудский, а Корзухина – Ленин, то их схватка за карточным столом – это пародия на схватку Пилсудского и Ленина в 1920 году, на неудачный поход Красной Армии на Варшаву. И этот поход прямо упомянут в первой редакции «Бега» в речи белого главнокомандующего (за которым прозрачно просматривается Врангель), обращенной к Корзухину: «Вы редактор этой газеты? Значит, вы отвечаете за все, что в ней напечатано?.. Ваша подпись – «Парамон Корзухин»? (Читает.) «Главкомандующий, подобно Александру Македонскому, ходит по перрону...» Что означает эта свиньячья петрушка?

Во времена Александра Македонского были перроны? И я похож? Дальше-с! (Читает.) «При взгляде на его веселое лицо всякий червяк сомнения должен рассеяться...» Червяк не туча и не батальон, он не может рассеяться! А я весел? Я очень весел?.. Вы получили миллионные субсидии и это позорище напечатали за два дня до катастрофы! А вы знаете, что писали польские газеты, когда Буденный шел к Варшаве, – «отечество погибает!»»

Здесь – скрытое противопоставление Пилсудского и поляков, которые смогли объединиться вокруг национальной идеи и отразить нашествие большевиков, Врангеля и другим генералам и рядовым участникам белого движения, которые так и не смогли выдвинуть идею, способную объединить нацию, и проиграли Гражданскую войну. Недаром Хлудов бросает в лицо главнокомандующему: «Ненавижу за то, что вы со своими французами вовлекли меня во все это. Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать. Где французские рати? Где Российская империя? Смотри в окно!» Корзухин иронически прощается с покидаемой навек Отчизной, из которой он уже вывез все товары и капиталы, основанные в том числе на врангелевских субсидиях: «Впереди Европа, чистая, умная, спокойная жизнь. Итак! Прощай, единая, неделимая РСФСР, и будь ты проклята ныне, и присно, и во веки веков...» А Чарнота в финале бросает Хлудову: «У тебя перед глазами карта лежит, Российская бывшая империя мерещится, которую ты проиграл на Перекопе, а за спиной солдатишки-покойники расхаживают?.. У меня Родины более нету! Ты мне ее проиграл!» Тут неслучаен и намек на так и не пришедшие на помощь белым «французские рати» (в позднейших редакциях – «союзные рати», поскольку отношения большевиков с Францией наладились, и не было нужды без причины злить Париж напоминанием о былом). Ведь Пилсудский под Варшавой смог обойтись без помощи французских войск, ограничившись содействием французских советников.

По всей вероятности, Булгаков был знаком также с пьесой Стефана Жеромского «Роза» (1909), прототипом главного героя которой, революционера Яна Чаровца, послужил Пилсудский. На эту связь указал, в частности, партийный публицист и деятель Коминтерна Карл Радек в своей статье 1920 года «Иосиф Пилсудский», перепечатанной отдельным изданием в 1926 году: «...Стефан Жеромский выпустил в 1912 году (в действительности – в 1909 году. – Б. С.) под псевдонимом Катерля драму, героем которой является именно Пилсудский. Эта драма отражает в себе все отчаяние Пилсудского и его друзей по поводу реального соотношения сил Польши, каким оно проявилось в революции 1905 г., по поводу беспочвенности идей независимости среди руководящих классов польского общества. Не зная, как же сделать своего героя, Иосифа Пилсудского, победителем, Жеромский приказывает ему сделать великое техническое изобретение, при помощи которого он сжигает царскую армию. Но так как в действительности Пилсудский нового пороха не изобрел, то ему пришлось обратиться к могучим мира сего, которые обыкновенный артиллерийский порох имели в достаточном количестве».

В пьесе Жеромского есть ряд параллелей с булгаковским «Бегом». Например, в сцене маскарада в «Розе» вслед за девушкой, символизирующей поверженную революцию, и приговоренными к смерти, одетыми в одежды, как на офорте Гойи, появляются непонятные фигуры – тела, зашитые в треугольные мешки, а в том месте, где за холстом должна быть шея, торчит обрывок веревки. Эти фигуры – трупы повешенных, одетые в саваны. И когда общество, только что осмиставшее девушку-революцию, в панике разбегается, из-за занавеса раздается голос Чаровца, называющего труп в мешке «музыкантом варшавским», «хохлом», готовым сыграть свою песенку. Не говоря уже об очевидном созвучии фамилий Чаровец и Чарнота (в обеих возникают ассоциации со словами «чары», «очарованный»), сразу вспоминаются фигуры в мешках из «Бега» – трупы повешенных по приказу Хлудова, которому в тифозном бреде бросает в лицо Серафима Корзухина: «Дорога и, куда не хватит глаз человеческих, все мешки

да мешки!.. Зверюга, шакал!» Последняя жертва Хлудова – вестовой Чарноты Крапилин, как и казненный в «Розе», – «хохол» (кубанский казак). Есть и еще одна параллель между «Розой» и «Бегом». У Жеромского важную роль играет подробно, с натуралистическими подробностями написанная сцена допроса рабочего Осета полицейскими на глазах его товарища Чаровца. Осету ломают пальцы, бьют в живот, в лицо. Узник исполняет страшный «танец», бросаемый ударами из стороны в сторону. А там, где упали капли крови пытаемого, вырастают красные розы. Чаровец же мужественно обличает тех, кто пытается его запугать. «Не смоее вы с одежды, из души и из воспоминаний польского крестьянина и рабочего крови, которая тут льется! – заявляет он начальнику полиции. – Ваши истязания пробуждают душу в заснувших. Ваша виселица работает для свободной Польши... Со временем все польские люди поймут, каким неиссякаемым источником оздоровления народа была эта революция, какая живая сила стала бить вместе с этим источником, в страданиях рожденным нашей землей». И вслед за этим Чаровцу, как и его прототипу, удастся совершить побег.

В «Беге» есть сцена допроса приват-доцента Голубкова начальником контрразведки Тихим и его подручными. Голубкова почти не бьют – лишь вышибают ударом папироску изо рта. Ему лишь угрожают раскаленной иглой, отчего сцена окрашивается в красный цвет. А вместо крови – только бутылка красного вина на столе у начальника контрразведки. И для интеллигента Голубкова одной угрозы оказывается достаточно, чтобы он сломался и подписал донос на любимую женщину. Арестованная же Серафима Корзухина спасается только благодаря вмешательству генерала Чарноты, отбившего ее у контрразведки.

Пьеса «Роза» на русский язык не переведена до сих пор. Однако сам Булгаков в той или иной степени знал польский язык, долго прожив в Киеве и общаясь с местной польской интеллигенцией. В речь булгаковских персонажей-поляков – штабс-капитана Студзинского в «Белой гвардии» и шпиона Пеленжковского в «Роковых яйцах» очень уместно введены полонизмы. Так, Студзинский говорит командиру дивизиона полковнику Малышеву: «Великое счастье, что хорошие офицеры попались». Так и сказал бы скорее всего поляк, тогда как для русского более естественным было бы «большое счастье». Кстати сказать, в ранних редакциях «Дней Турбиных» также подчеркивалось и польское происхождение Мышлаевского, но в окончательном тексте этот герой, символизировавший признание интеллигенцией коммунистической власти, никак не мог быть поляком, которых советское руководство рассматривало в качестве врагов № 1 в Европе.

Есть еще целый ряд деталей, связывающих Чарноту с Пилсудским. Григорий Лукьянович вспоминает Харьков и Киев. Между тем в Харькове Пилсудский учился на медицинском факультете университета, а в Киеве после побега из варшавской тюремной больницы он выпустил последний номер нелегального журнала «Работник», перед тем как скрыться за границу. В финале пьесы Чарнота вспоминает, как грабил обозы. Это можно понять и как намек на знаменитую экспроприацию на станции Безданы, организованную и непосредственно возглавлявшуюся Пилсудским в 1908 г. Тогда был ограблен почтовый поезд, и об этом случае широко писали русские газеты.

Но Чарнота, при всей симпатии, которую вызывает этот герой и у автора, и у зрителей, – все же сниженное, пародийное подобие польского маршала. Ведь белые генералы Гражданскую войну с большевиками проиграли, а Пилсудский свою войну с теми же большевиками выиграл. Ленин и Пилсудский вели борьбу, в результате которой на два десятилетия определилась политическая карта Европы и с обеих сторон погибли десятки тысяч людей. Для Корзухина и Чарноты полем битвы становится всего лишь карточный стол.

Гипотеза насчет отражения в «Беге» рассказа Жеромского о Пилсудском, кстати сказать, служит хорошей иллюстрацией к тому, что в науке есть гипотезы, которые можно подтвердить,

но невозможно опровергнуть, т. е. к ней неприменим «принцип фальсификации» Карла Раймунда Поппера, зато применим «принцип верификации» Людвиг Витгенштейна. Сегодня, повторяю, пока еще не удалось обнаружить текста ни в польских, ни в русских изданиях, который бы отражал указанный анекдот о Пилсудском, раскладывающим пасьянс в одних подштанниках, и относящийся к периоду до 1927 года – времени создания пьесы «Бег». Практически это поиск иголки в стоге сена. Но даже если бы каким-нибудь волшебным образом нам удалось просмотреть действительно все издания 1902–1927 годов и не обнаружить там искомое, всегда оставалась бы чисто теоретическая возможность, что Булгаков узнал об этом случае из устных источников. Доказанной же гипотеза будет считаться в тот момент, когда будет найдено свидетельство, что Булгаков мог быть знаком с этой историей до того момента, как написал пьесу «Бег».

Булгаков ненависти к Пилсудскому и полякам не испытывал, хотя оккупацию ими украинских и белорусских земель осуждал. В «Киев-городе» он критиковал «наших европеизированных кузенов» за то, что при отступлении из «матери городов русских» они «вздумали щегольнуть своими подрывными средствами и разбили три моста через Днепр, причем Цепной вдребезги», но тут же утешал киевлян: «Не унывайте, милые киевские граждане! Когда-нибудь поляки перестанут на нас сердиться и отстроят нам новый мост, еще лучше прежнего. И при этом на свой счет». Писатель верил, что вековая вражда России и Польши когда-нибудь будет преодолена, подобно тому как Сенкевич в финале романа «Огнем и мечом» выражал надежду, что исчезнет ненависть между народами-побратимами – поляками и украинцами.

Вероятно, Булгаков чувствовал, что его самого в эмиграции ждала бы скорее судьба не миллионера Крымова, а Голубкова, Хлудова или в лучшем случае Чарноты, если бы выпал неожиданный выигрыш. Еще в «Днях Турбиных» Мышлаевский предсказывал: «Куда ни приедешь, в харю наплюют: от Сингапура до Парижа. Нужны мы там, за границей, как пушке третье колесо». Крымову, имевшему недвижимость и в Париже, и в Сингапуре, и в Гонолулу, в рожу, конечно, никто не плевал. Но писатель Булгаков понимал, что ему самому миллионером в эмиграции точно не стать, и к богатым, ассоциировавшимся прежде всего с хамоватыми советскими нэпманами, питал стойкую неприязнь, вылившуюся в карикатурный образ Корзухина. Писатель заставил его феноменально проиграть в карты гораздо более симпатичному генералу Григорию Лукьяновичу Чарноте, чье имя, отчество и фамилия, правда, заставляют вспомнить о Малюте Скуратове – Григории Лукьяновиче Бельском, одном из самых свирепых соратников царя Ивана Грозного. Но Чарнота, хоть по фамилии «черен», в отличие от «белого» злодея Скуратова-Бельского преступлениями свою совесть не запятнал и, несмотря на все разговоры защитников Булгакова о статичности этого образа, пользуется стойкой авторской и зрительской симпатией. Судьба ему дарует выигрыш у заключившего сделку с желтым дьяволом Корзухина. Булгаков не осуждает своего героя за то, что в отличие от Хлудова Чарнота остается за границей, не веря большевикам.

Вместе с тем «потомок запорожцев» наделен и комическими чертами. Его поход по Парижу в подштанниках – реализация мысли Хлестакова из гоголевского «Ревизора» (1836) о том, чтобы продать ради обеда штаны (с этим персонажем его роднит и безудержная страсть к карточной игре). Константинопольское же предприятие Чарноты – изготовление и продажа резиновых чертей-комиссаров, ликвидированное в конце концов за две с половиной турецкие лиры, восходит к рассказу Романа Гуля в книге «Жизнь на фукса» (1927), где описывался быт «русского Берлина». Там бывший российский военный министр генерал от кавалерии Владимир Александрович Сухомлинов «занимался тем, что делал мягкие куклы из кусков материи, набитых ватой, с пришитыми рисованными головами. Выходили прекрасные Пьеро, Арлекины, Коломбины. Радовался генерал, ибо дамы покупали их по 10 марок штуку. И садились мертвые куклы длинными ногами возле фарфоровых ламп, в будуарах богатых

немецких дам и кокоток. Илья лежали, как трупик, на кушетках бледных девушек, любящих поэзию». Бизнес генерала Чарноты гораздо менее удачен, ибо его «красных комиссаров» турецкие дамы и любящие поэзию девушки не желают покупать даже за ничтожную сумму в 50 пиастров.

Итак, фигура Ленина, как мы убедились, постоянно занимала творческое воображение Булгакова и отразилась во многих его произведениях. Но еще большее значение для жизни и творческой судьбы Михаила Афанасьевича играл ленинский преемник Сталин, которому Булгаков написал целый ряд писем и однажды был удостоен чести говорить с ним по телефону. По широко распространенному мнению, одним из прототипов Воланда послужил Сталин. Эта гипотеза подтверждается, в частности, тем, что в романе Воланд становится первым читателем романа Мастера о Понтии Пилате, подобно тому, как Булгаков неоднократно выражал желание, чтобы Сталин стал первым читателем его произведений, в том числе и «Мастера и Маргариты». В одном из сохранившихся набросков письма Сталину, относящемся к началу 1931 года, Булгаков просил его «стать моим первым читателем...», явно ориентируясь на опыт взаимоотношений Пушкина и Николая I. Писатель понимал, что в условиях, когда его имя стало одиозно в родной стране, когда критики-коммунисты навесили ему ярлык «антисоветского» и «белогвардейского» писателя, ни один цензор, памятуя также о разговоре Булгакова со Сталиным, не рискнет пропустить без высочайшего одобрения даже самую политически невинную булгаковскую вещь (а невинных вещей, как мы убедились, у Булгакова почти не бывало).

Как хорошо известно, знакомство Булгакова с С. состоялось после булгаковского письма от 28 марта 1930 года, адресованного Правительству СССР, но предназначавшегося в первую очередь генеральному секретарю. Писатель просил, обращаясь «к гуманности советской власти», «великодушно отпустить на свободу», поскольку он «не может быть полезен у себя, в отечестве». Автор письма особо выделил следующее: «Я ПРОШУ ПРАВИТЕЛЬСТВО СССР ПРИКАЗАТЬ МНЕ В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР В СОПРОВОЖДЕНИИ МОЕЙ ЖЕНЫ ЛЮБОВИ ЕВГЕНЬЕВНЫ БУЛГАКОВОЙ». К тому времени все булгаковские пьесы были запрещены, а проза в советских изданиях более не печаталась. Булгаков подчеркивал, что получает «несмотря на свои великие усилия СТАТЬ БЕССТРАСТНО НАД КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ – аттестат белогвардейца-врага, а, получив его, как всякий понимает, может считать себя конченным человеком в СССР». Писатель предлагал и другой вариант своей судьбы: «Если же и то, что я написал, неубедительно, и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр на работу в качестве штатного режиссера... Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1-й Художественный Театр – в лучшую школу, возглавляемую мастерами К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко».

18 апреля 1930 года состоялся исторический разговор Булгакова со Сталиным. В версии Е. С. Булгаковой, он проходил следующим образом: «Он лег после обеда, как всегда, спать, но тут же раздался телефонный звонок, и Люба (вторая жена писателя Л. Е. Белозерская, упомянутая в письме от 28 марта 1930 года. – Б. С.) его подозвала, сказав, что из ЦК спрашивают.

М. А. не поверил, решил, что розыгрыш (тогда это проделывалось), и взъерошенный, раздраженный взялся за трубку и услышал:

– Михаил Афанасьевич Булгаков?

– Да, да.

- Сейчас с вами товарищ Сталин будет говорить.
- Что? Сталин? Сталин? – И тут же услышал голос с явным грузинским акцентом:
- Да, с вами Сталин говорит. Здравствуйте, товарищ Булгаков (или Михаил Афанасьевич – не помню точно).
- Здравствуйте, Иосиф Виссарионович.
- Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь... А может быть, правда – вас пустить за границу? Что – мы вам очень надоели?
- М. А. сказал, что он настолько не ожидал подобного вопроса (да он и звонка вообще не ожидал), что растерялся и не сразу ответил:
- Я очень много думал в последнее время – может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может.
- Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?
- Да, я хотел бы. Но я говорил об этом, и мне отказали.
- А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами...
- Да, да! Иосиф Виссарионович, мне очень нужно с вами поговорить.
- Да, нужно найти время и встретиться обязательно. А теперь желаю вам всего хорошего.

Но встречи не было. И всю жизнь М. А. задавал мне один и тот же вопрос: почему Сталин раздумал? И всегда я отвечала одно и то же: а о чем он мог бы с тобой говорить? Ведь он прекрасно понимал после того твоего письма, что разговор будет не о квартире, не о деньгах, – разговор пойдет о свободе слова, о цензуре, о возможности художника писать о том, что его интересует. А что он будет отвечать на это?

На следующий день после разговора М. А. пошел во МХАТ, и там его встретили с распростертыми объятиями. Он что-то пробормотал, что подаст заявление...

– Да боже ты мой! Да пожалуйста!.. Да вот хоть на этом... (и тут же схватили какой-то лоскут бумаги, на котором М. А. написал заявление).

И его зачислили ассистентом-режиссером во МХАТ (заявление Булгакова во МХАТ датировано 10 мая 1930 года. – Б. С.). Первое время он совмещал с трамбовской службой, но потом отказался от ТРАМа.

Елена Сергеевна вспоминала рассказ Александра Николаевича Тихонова (редактора серии «ЖЗЛ» А. Н. Тихонова (Серебров). – Б. С.). «Он раз поехал с Горьким (он при нем состоял) к Сталину хлопотать за эрдмановского «Самоубийцу». Сталин сказал Горькому:

– Да что! Я ничего против не имею. Вот Станиславский тут пишет, что пьеса нравится театру. Пожалуйста, пусть ставят, если хотят. Мне лично пьеса не нравится. Эрдман мелко берет, поверхностно берет. Вот Булгаков!.. Тот здорово берет! Против шерсти берет! (Он рукой показал – и интонационно.) Это мне нравится!

Тихонов мне это рассказывал в Ташкенте в 1942 году, и в Москве после эвакуации я встретила его около МХАТа (этот разговор Сталина с Максимом Горьким (А. М. Пешковым) и Тихоновым насчет Николая Робертовича Эрдмана и Булгакова происходил осенью 1931 года, когда шла безуспешная борьба за постановку «Самоубийцы»).

Л. Е. Белозерская в своих мемуарах «О, мед воспоминаний» (1969) несколько иначе излагает знаменитый разговор Сталина с Булгаковым: «Однажды, совершенно неожиданно, раздался телефонный звонок. Звонил из Центрального Комитета партии секретарь Сталина Товстуха. К телефону подошла я и позвала Михаила Афанасьевича, а сама занялась домашними делами. Михаил Афанасьевич взял трубку и вскоре так громко и нервно крикнул: «Любаша!», что я опрометью бросилась к телефону (у нас были отводные от аппарата наушники).

На проводе был Сталин. Он говорил глуховатым голосом, с явным грузинским акцентом и себя называл в третьем лице. «Сталин получил, Сталин прочел...» Он предложил Булгакову:

– Может быть, вы хотите уехать за границу?..

Но Михаил Афанасьевич предпочел остаться в Союзе».

Отметим, что вариант разговора, цитируемый Л. Е. Белозерской, близок ко второй версии рассказа Е. С. Булгаковой, приведенной в ее интервью радиостанции «Родина» в 1967 году: «...Сталин сказал: «Мы получили с товарищами ваше письмо, и вы будете иметь по нему благоприятный результат. – Потом, помолчав секунду, добавил: – Что, может быть, вас правда отпустить за границу, мы вам очень надоели?»

Это был неожиданный вопрос. Но Михаил Афанасьевич быстро ответил: «Я очень много думал над этим, и я понял, что русский писатель вне родины существовать не может». Сталин сказал: «Я тоже так думаю. Ну что же тогда, поступите в театр?» – «Да, я хотел бы». – «В какой же?» – «В Художественный. Но меня не принимают там». Сталин сказал: «Вы подайте еще раз заявление. Я думаю, что вас примут».

Через полчаса, наверное, раздался звонок из Художественного театра. Михаила Афанасьевича пригласили на работу».

Есть еще одно примечательное свидетельство, относящееся к телефонному диалогу Сталин – Булгаков. Оно принадлежит американскому дипломату Чарльзу Боолу, в 30-е годы работавшему секретарем в посольстве США в Москве и подружившемуся с опальным писателем. В своих мемуарах «Свидетельство перед историей, 1929–1969» (1973) Боол писал о Булгакове: «В конечном счете пьесы были запрещены, писатель не мог устроиться ни на какую работу. Тогда он обратился за выездной визой. Он рассказывал мне, как однажды, когда он сидел дома, страдая депрессией, раздался телефонный звонок, и голос в трубке сказал: «Товарищ Сталин хочет говорить с вами». Булгаков подумал, что это была шутка кого-то из знакомых, и, ответив соответствующим образом, повесил трубку. Через несколько минут телефон зазвонил снова, и тот же голос сказал: «Я говорю совершенно серьезно. Это в самом деле товарищ Сталин». Так и оказалось. Сталин спросил Булгакова, почему он хочет покинуть Родину, и Булгаков объяснил, что, поскольку он профессиональный драматург, но не может работать в этом качестве в СССР, то хотел бы заниматься этим за границей. Сталин сказал ему: «Не действуйте поспешно. Мы кое-что уладим». Через несколько дней Булгаков был назначен режиссером-ассистентом в Первый Московский Художественный театр, а одна из его пьес, «Дни Турбиных», отличная революционная пьеса, была вновь поставлена на сцене того же театра». Отметим, что друг и соавтор Н. Р. Эрдмана по сценариям Михаил Давыдович Воляган, которому Булгаков тоже рассказал о памятном разговоре, как и Боол, свидетельствует, что

«сначала он бросил трубку, энергично выразившись по адресу звонившего, и тут же звонок раздался снова, и ему сказали: «Не вешайте трубку», – и повторили: С вами будет говорить Сталин». И тут же раздался голос абонента, и почти сразу последовал вопрос: «Что – мы вам очень надоели?»».

Подчеркнем, что ни Ч. Болен, ни Л. Е. Белозерская ничего не говорят о прямо высказанном пожелании Сталина встретиться с писателем для беседы. Не исключено, что слова диктатора о возможной встрече родились в рассказе Е. С. Булгаковой под влиянием последующих булгаковских писем Сталину. Так, в черновике письма от 30 мая 1931 года, сохранившемся в архиве писателя, Булгаков признавался: «...Хочу сказать вам, Иосиф Виссарионович, что писательское мое мечтание заключается в том, чтобы быть вызванным лично к вам. Поверьте, не потому только, что вижу в этом самую выгодную возможность, а потому, что ваш разговор со мной по телефону в апреле 1930 года оставил резкую черту в моей памяти. Вы сказали: «Может быть, вам, действительно, нужно ехать за границу...» Я не избалован разговорами. Тронутый этой фразой, я год работал не за страх режиссером в театрах СССР».

Следует подчеркнуть, что до звонка Сталина Булгаков неоднократно был жертвой розыгрышей, в которых так или иначе фигурировал генсек. Иной раз он очень удачно превращал эти розыгрыши в веселые устные рассказы с теми же действующими лицами. Журналист «Гудка» Иван Семенович Овчинников вспоминал: «Михаил Афанасьевич рассказывает:

– А на днях какие-то лоботрясы разыграли меня по телефону. Беру трубку – слышу мужской голос: «Товарищ Булгаков?» – «Булгаков, – говорю, – что угодно?» – «Спешим вас обрадовать и поздравить. На вашей улице начинается большой праздник. Знаем из самых надежных источников. Товарищ Сталин пишет большую статью о советском либерализме. Статья директивная. Ею открывается полоса советского либерализма!» – «Как это, – говорю, – понимать, и как это все может коснуться моей-то персоны?» – «Ну, как понимать? Издадут полное собрание ваших сочинений! Разрешат вам выпускать большую либеральную газету! Нравится?» Я было уже и уши развесил. «Конечно, – отвечаю, – нравится. А кто, – спрашиваю, – со мной разговаривает?» И тут из трубки как грохнет вдруг хохот – сразу в четыре глотки: «Михаил Афанасьевич, сегодня же первое апреля! Забыли?» И опять хохот: «Го-го-го! Ха-ха-ха!» Бросил я трубку, обозвал хулиганов негодяями, а сам и до сих пор все не могу никак успокоиться. Так все и стучит в ушах: «Советский либерализм... Советский либерализм». А перед глазами большая беспартийная газета вроде «Русских ведомостей». В уме уже и штаты начал подбирать... Вам, конечно, церковный отдел. Вон вы какие статьи закатываете!..

В связи с православной Пасхой «Гудок» как раз только что напечатал несколько моих антирелигиозных опусов: «Христос и колядка», «Кулич и пасха», «Религия против женщины» и другие...»

Однако некоторое время спустя на прямо поставленный вопрос, правду ли он говорил, Булгаков признался: «То, что меня с первым апреля разыграли по телефону, это верно. А вот тема разговора была совсем, совсем другая».

Для того чтобы так шутить, надо было обладать большой смелостью. За публичное объявление себя либералом и критику антирелигиозных статей можно было попасть в концлагерь.

Стоит отметить, что американский журналист Юджин Лайонс, в 1928–1934 годах находившийся в Москве в качестве корреспондента агентства «Юнайтед Пресс», зафиксировал любопытный случай полемики с булгаковским письмом Сталину от 28 марта 1930 года. В мемуарной книге «Наши секретные союзники. Народы России» (1953) Лайонс писал: «Весной 1931 года Борис Пильняк, над которым всего несколько лет назад сгущались грозные

политические тучи, получил визу для заграничного путешествия. Это стало литературной сенсацией сезона. Вставал молчаливый вопрос, готов ли писатель вернуться в Советский Союз. Однажды вечером в Нью-Йорке я задал ему этот вопрос. «Нет, – ответил Пильняк задумчиво. – Я должен ехать домой. Вне России я чувствую себя, словно рыба, вынутая из воды. Я просто не могу писать и даже ясно думать нигде, кроме как на русской почве». Пильняк, как кажется, полемизировал с булгаковским тезисом о свободе печати, необходимой писателю так же, как рыбе необходима вода, о свободе слова как естественной среде обитания для литературы. Булгаков в определенный момент готов был предпочесть тяготы эмиграции молчанию и нищете на родине. Пильняк же пошел на компромисс с властью, чтобы иметь возможность печататься в СССР, но это не спасло его от гибели в эпоху «большого террора».

5 мая 1930 года Булгаков написал Сталину: «Я не позволил бы себе беспокоить вас письмом, если бы меня не заставляла сделать это бедность. Я прошу вас, если это возможно, принять меня в первой половине мая. Средств к спасению у меня не имеется». Последовавшее 10 мая зачисление во МХАТ драматург наверняка связывал с этим обращением и потому был особо благодарен Сталину. Булгаков не знал, что вопрос о нем был решен гораздо раньше. Еще 12 апреля 1930 года на копии булгаковского письма, направленного в ОГПУ, фактический глава этого ведомства Г. Г. Ягода оставил лаконичную резолюцию: «Надо дать возможность работать, где он хочет». А 25 апреля вопрос с Булгаковым был положительно решен на Политбюро, после чего дорога для поступления на службу во МХАТ была открыта.

Надо заметить, что Булгаков оказался в поле зрения Сталина по меньшей мере за год до письма Правительству от 28 марта 1930 года и связанных с ним событий. Еще 2 февраля 1929 года в ответном письме драматургу Владимиру Билль-Белоцерковскому по поводу пьесы «Бег» Иосиф Виссарионович утверждал: «Бег» есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины, – стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. «Бег» в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление». Однако о пьесе «Дни Турбиных» вождь отозвался гораздо мягче: «Что касается собственно пьесы «Дни Турбиных», то она не так уж плоха, ибо она дает больше пользы, чем вреда. Не забудьте, что основное впечатление, остающееся у зрителя от этой пьесы, есть впечатление, благоприятное для большевиков: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным, – значит, большевики непобедимы, с ними, большевиками, ничего не поделаешь». «Дни Турбиных» есть демонстрация всесокрушающей силы большевизма. Конечно, автор ни в какой мере «не повинен» в этой демонстрации. Но какое нам до этого дело?» Сталину явно нравились «Дни Турбиных», он неоднократно посещал мхатовский спектакль. Вождю импонировал образ полковника Турбина в блестящем исполнении Николая Павловича Хмелева, образ сильного, не карикатурного врага, признающего перед смертью неизбежность торжества коммунистов и закономерность их победы в Гражданской войне. Жаль, что Хмелеву так и не удалось сыграть Хлудова в «Беге», Булгаков писал эту роль специально для него. Интересно, что сталинское обращение в первой его речи в годы Великой Отечественной войны 3 июля 1941 года: «К вам обращаюсь я, дети мои!» – очень напоминает обращение Алексея Турбина к юнкерам в гимназии: «Слушайте меня, дети мои!» Возможно, эта фраза подсознательно пришла на ум Сталину в трагический момент первых, самых тяжелых недель германского вторжения. Еще более любопытно, что, похоже, эти же самые слова пришли на ум в самом конце Второй мировой войны итальянскому князю Валерио Боргезе, до конца оставшегося верным режиму Муссолини. До 1943 года он командовал специальной 10-й флотилией МАС (малых противолодочных средств), а после капитуляции королевского правительства Италии создал и возглавил добровольческую дивизию морской пехоты «Сан-Марко» – самого боеспособного соединения армии созданной Муссолини Итальянской социальной республики (или «Республики Сало» – по местопребыванию

правительства). 15-тысячная дивизия Боргезе сражалась как против англо-американских войск, так и против итальянских партизан. В конце апреля 1945 года германские войска в Италии капитулировали. Муссолини попытался бежать в Швейцарию, но по дороге туда нашел бесславный конец. Боргезе не последовал предложению дуче отправиться вместе с ним к швейцарской границе. Князь благоразумно отказался. Вот как описывает вечер 25 апреля биограф Боргезе французский историк Пьер Демарэ: «Вернувшись в казармы дивизии «Сан-Марко», Боргезе закрылся в своем кабинете... Около 22 час. 30 мин. один из его офицеров разведки представил доклад о последнем подпольном заседании Комитета национального освобождения Севера Италии, состоявшемся утром того же дня в Милане. В партизанской армии было объявлено состояние полной боевой готовности. Создавались народные трибуналы... Предусматривалось, что все фашисты «Республики Сало», захваченные с оружием в руках или пытавшиеся оказать сопротивление, могут быть казнены на месте...

Князю не стоило терять время, если он хотел спасти свою жизнь и жизнь своих солдат! Впереди была только короткая ночь. Он воспользовался ею, чтобы переодеть своих людей в гражданское и отпустить их на свободу, чтобы они попытались добраться до своих домов, раздав им те небольшие деньги, которые у него были. К утру казармы опустели. Только человек двадцать самых верных соратников отказались оставить его. В течение дня 26 апреля Боргезе заставил и их разойтись, и вечером, переодевшись, сам покинул кабинет.

«Я бы мог призвать на помощь смерть, – вспоминал он потом... – Я мог бы относительно легко перебраться за границу. Но я отказался покинуть родину, семью и товарищей... Я никогда не делал того, за что настоящему солдату могло быть стыдно. Я решил отправить мою жену и четверых детей в надежное убежище, а затем ждать, когда климат смягчится, а потом сдать власть».

Боргезе так и поступил и остался жив, как и все солдаты и офицеры его дивизии.

Согласимся, что сцена, когда Боргезе распускает по домам свою дивизию, очень напоминает сцену, хорошо знакомую многим из нас по многочисленным театральным постановкам «Дней Турбиных» и одноименному телефильму режиссера Басова: полковник Турбин распускает свой дивизион, осознав бессмысленность продолжения борьбы и стремясь спасти сотни молодых жизней.

Думаю, что это совпадение было отнюдь не случайным. Ведь женой князя была русская эмигрантка Дарья Олсуфьева, а она-то уж «Дни Турбиных» почти наверняка и видела, и читала. И все люди из дивизии Боргезе, как и он сам, в отличие от булгаковского героя благополучно пережили конец войны, избежав мести победителей. Так булгаковская пьеса через несколько лет после смерти драматурга помогла спастись тысячам людей. Живое представляешь себе, как Боргезе объявляет своим бойцам: «Дуче только что бежал в Швейцарию в немецком обозе. Сейчас бежит командующий германской группой армий генерал Фитингоф». Отдельные горячие головы предлагают: «В Баварию пробиваться надо, к Альберту Кессельрингу под крыло!» А Боргезе убеждает их: «Там вы встретите тот же бардак и тех же генералов!» Возможно, примерно так описал бы конец дивизии Боргезе сам Булгаков, доживи он до этого времени. Так парадоксальным образом образы булгаковской пьесы пригодились двум противоборствующим силам в начале и в конце Второй мировой войны.

Но вернемся к взаимоотношениям Сталина и Булгакова. 18 февраля 1932 года, явно по инициативе Сталина, «Дни Турбиных» во МХАТе были возобновлены. Решение об этом правительство приняло в середине января. Писатель Юрий Слезкин в записи от 21 февраля 1932 года так прокомментировал обстоятельства, связанные с восстановлением пьесы в мхатовском репертуаре: «От нападков критики театры страхуют себя, ставя «Страх» (пьесу

Александра Афиногенова. – Б. С.). МХАТ тоже «застраховал» себя... На просмотре «Страха» присутствовал хозяин (Сталин. – Б. С.). «Страх» ему будто бы не понравился, и в разговоре с представителями театра он заметил: «Вот у вас хорошая пьеса «Дни Турбиных» – почему она не идет?» Ему смущенно ответили, что она запрещена. «Вздор, – возразил он, – хорошая пьеса, ее нужно ставить, ставьте». И в десятидневный срок было дано распоряжение восстановить постановку...»

Очевидно, любовь Сталина к «Дням Турбиных» спасла драматурга от репрессий. В случае ареста и осуждения невозможно было бы сохранить булгаковскую пьесу в репертуаре главного театра страны, и Иосиф Виссарионович это прекрасно понимал. Вероятно, здесь же была и причина того, что Булгакова так и не выпустили за границу. Если бы он стал невозвращенцем, «Дни Турбиных» пришлось бы убрать со сцены уже окончательно.

В письме к В. В. Вересаеву 22 июля 1931 года Булгаков признавался: «Есть у меня мучительное несчастье. Это то, что не состоялся мой разговор с генсеком. Это ужас и черный гроб. Я исступленно хочу видеть хоть на краткий срок иные страны. Я встаю с этой мыслью и с нею засыпаю». До этого в наброске письма Сталину Булгаков просил его: «...стать моим первым читателем...», а в письме от 30 мая 1931 года испрашивал разрешение на краткосрочную зарубежную поездку: «В годы моей писательской работы все граждане беспартийные и партийные внушали и внушили мне, что с того самого момента, как я написал и выпустил первую строчку и до конца моей жизни, я никогда не увижу других стран.

Если это так – мне закрыт горизонт, у меня отнята высшая писательская школа, я лишен возможности решить для себя громадные вопросы. Привита психология заключенного.

Как воспою мою страну – СССР?»

В заключение Булгаков писал: «...Хочу сказать вам, Иосиф Виссарионович, что писательское мое мечтание заключается в том, чтобы быть вызванным лично к вам.

Поверьте, не потому только, что вижу в этом самую выгодную возможность, а потому что ваш разговор со мной по телефону в апреле 1930 года оставил резкую черту в моей памяти.

Вы сказали: «Может быть, вам действительно нужно ехать за границу...»

Я не избалован разговорами. Тронутый этой фразой, я год работал не за страх режиссером в театрах СССР».

В письме же Вересаеву Булгаков задавался вопросом, почему Сталин его не принял: «Год я ломал голову, стараясь сообразить, что случилось? Ведь не галлюцинировал же я, когда слышал его слова? Ведь он же произнес фразу: «Быть может, вам действительно нужно уехать за границу?...»

Он произнес ее! Что произошло? Ведь он же хотел принять меня?...»

Очевидно, Сталин испугался, что Булгаков все-таки может стать невозвращенцем. Иосифа Виссарионовича не могли убедить никакие письменные или устные клятвы. А тут еще Булгаков неизменно просил разрешить ему выехать за границу не в одиночку, а вместе с женой – Еленой Сергеевной. Детей у Михаила Афанасьевича не было, а его уверения, что у Елены Сергеевны останутся дети в Союзе, на Сталина вряд ли подействовали. Он привык никому не верить.

Как и Сталин по отношению к Булгакову, Воланд дарует Мастеру вечный приют, где Мастер сможет вечно творить, но так, что плоды его труда никто в земной жизни не сможет увидеть,

пока она не сольется с вечностью.

Однако единственным «художественным посланием» Сталину стала пьеса «Батум», где главным героем выступал сам генеральный секретарь в молодые годы. И послание это оказалось крайне неудачным и, возможно, сыграло роковую роль в судьбе Михаила Афанасьевича. После того как «Батум» был запрещен 14 августа 1939 года, драматург, узнавший об этом в поезде по дороге к месту действия пьесы, воспринял данное известие как смертельную трагедию. 12 сентября 1939 года третья жена писателя Елена Сергеевна Булгакова записала слова мужа во время их пребывания в Ленинграде: «Плохо мне, Люсенька. Он мне подписал смертный приговор». Эта фраза в равной мере могла относиться и к ленинградскому врачу, по-видимому, уже констатировавшему развившийся нефросклероз, и к Сталину, от которого только и мог исходить запрет «Батума» (Булгаков связывал свою болезнь со злосчастной пьесой).

16 августа 1939 года жена драматурга занесла в дневник рассказ режиссера МХАТа В. Г. Сахновского о причинах запрета «Батума»: «...Пьеса получила наверху резко отрицательный отзыв. Нельзя такое лицо, как Сталин, делать литературным образом (при позднейшем редактировании «литературный образ» был заменен на «романтического героя». — Б. С.), нельзя ставить его в выдуманное положение и вкладывать в его уста выдуманные положения и слова. Пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать», хотя вместе с тем «наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе». Правда, 22 августа 1939 года директор МХАТа Г. М. Калишьян убеждал драматурга, что «фраза о «мосте» не была сказана». А 18 октября 1939 года Е. С. Булгакова записала в дневнике, что 10 октября «было в МХАТе Правительство, причем Генеральный секретарь, разговаривая с Немировичем, сказал, что пьесу «Батум» он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить». Это только слегка подсластило пилюлю умирающему. В первые дни после запрета пьесы Булгаков думал о письме Сталину, но потом отказался от этого намерения.

8 ноября 1939 года Булгаков так излагал историю создания «Батума» сестре Наде, согласно ее конспективной записи: «1. «Солнечная жизнь». 2. Образ вождя. Романтический и живой... Юноша...» Слова о «солнечной жизни» Н. А. Булгакова в другой записи прокомментировала булгаковскими словами: «А знаешь, как я хотел себе строить солнечную жизнь?» При этом драматург попробовал в минимальной степени идти на компромисс с собственной совестью. Он выбрал период, когда Сталин представлялся еще романтическим юношей, только что включившимся в революционную борьбу против самодержавия за идеалы справедливости и свободы. Булгаков, возможно, старался убедить себя, что в жестокого диктатора Сталин превратился только после 1917 года. Но тогда само напоминание о тех годах, когда молодой Джугашвили будто бы был наивным, романтически настроенным революционером, должно было быть неприятно Сталину, готовившемуся торжественно отметить свое 60-летие и давно уже рассматривавшему революционные идеалы только как средство укрепления собственной неограниченной власти.

Однако, судя по подчеркиваниям и иным пометкам, оставленным драматургом в тексте «Батумской демонстрации 1902 года» (1937), даже знакомство с этим сугубо официальным источником поколебало сложившийся у него идеальный образ честного, благородного и романтического революционера — молодого Джугашвили. Не случайно Булгаков выделил красным карандашом рассказ о том, как в сибирской ссылке Сталин, чтобы совершить побег, «сфабриковал удостоверение на имя агента при одном из сибирских исправников». Это давало основания подозревать, что «великий вождь и учитель» действительно был полицейским агентом, ибо непонятно, как он мог изготовить удостоверение секретного агента настолько

хорошо, что оно не вызвало сомнений у полицейских и жандармов. Хотя в данном случае скорее можно предположить, что весь эпизод просто был придуман Сталиным, захотевшим похвалиться перед друзьями, как ловко он провел полицейских. Скорее же всего, если эпизод с полицейским, будто бы привязавшимся к Сталину в поезде, действительно имел место, то от ареста беспаспортного беглеца спасло отнюдь не фальшивое агентское удостоверение, а энная сумма наличности, данная «на лапу». За сто прошедших с тех пор лет, замечу, российская полиция ничуть не изменилась, хоть и была переименована в милицию. Булгаков подчеркнул и следующие во многом саморазоблачительные слова Сталина, обращенные к демонстрантам: «Солдаты в нас стрелять не будут, а их командиров не бойтесь. Бейте их прямо по головам...» Такие провокационные призывы в значительной мере и вызвали кровавую расправу войск над Батумской демонстрацией. Писатель, памятуя об аллюзиях, вызвавших запрет «Кабалы святош», и о том, что сам Сталин станет первым и главным читателем «Батума», эти и другие двусмысленные эпизоды в текст пьесы не включил, но, судя по пометам в «Батумской демонстрации», насчет отсутствия у героя книги нравственных качеств сомнений не питал.

Возможно, что подсознательно отношение Булгакова к Сталину отразилось в присутствующей в тексте пьесы скрытой цитате из повести Алексея Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924). Главный герой повести, прожженный авантюрист Семен Иванович Невзоров, ощущает свое родство с inferнальным «говорящим черепом Ибикусом» из колоды гадательных карт. В самом начале повести Невзоров рассказывает в трактире приятелям о своей встрече с гадалкой: «Шел я к тетеньке на Петровский остров в совершенно трезвом виде, заметьте... Подходит ко мне старая, жирная цыганка: «Дай, погадаю, богатый будешь, – и – хвать за руку: – Положи золото на ладонь».

В совершенно трезвом виде вынимаю из кошелечка пятирублевый золотой, кладу себе на ладонь, и он тут же пропал, как его и не было. Я – цыганке: «Сейчас позову городского, отдай деньги». Она, проклятая, тащит меня за шиворот, и я иду в гипнотизме, воли моей нет, хотя и в трезвом виде. «Баринок, баринок, – она говорит, – не серчай, а то вот что тебе станет, – и указательными пальцами показывает мне отвратительные крючки. – А добрый будешь, золотой будешь – всегда будет так», – задирает юбку и моей рукой гладит себя по паскудной ляжке, вытаскивает груди, скрипит клыками.

Я заробел – и денег жалко, и крючков ее боюсь, не ухожу. И цыганка мне нагадала, что ждет меня судьба, полная разнообразных приключений, буду знаменит и богат. Этому предсказанию верю – время мое придет, не смейтесь».

Не отсюда ли родился в самом начале «Бега» рассказ Сталина своему семинарскому товарищу о знаменательной встрече с гадалкой: «Не понимаю, куда рубль девался!.. Ах, да, ведь я его только что истратил с большой пользой. Понимаешь, пошел купить папирос, возвращаюсь на эту церемонию (исключения из семинарии. – Б. С.), и под самыми колоннами цыганка встречается. «Дай погадаю, дай погадаю!» Прямо не пропускает в дверь. Ну, я согласился. Очень хорошо гадает. Все, оказывается, исполнится, как я задумал. Решительно сбудется все. Путешествовать, говорит, будешь много. А в конце даже комплимент сказала – большой ты будешь человек (намек на маленький рост Сталина. – Б. С.)! Безусловно, стоит заплатить рубль».

«Ибикус» был прекрасно известен Булгакову. Критика, без достаточных на то оснований, утверждала, будто именно из этой повести он «украл» идею «тараканьих бегов» в «Беге». Но и Сталин хорошо знал творчество «красного графа» и вряд ли бы обрадовался, если бы обнаружил сходство между молодым семинаристом Джугашвили и Невзоровым-Ибикусом. Наверняка подобная ассоциация возникла у Булгакова бессознательно. Ведь он прекрасно понимал, кто будет первым читателем «Батума». Возможно, она появилась после знакомства с

эпизодом из «Батумской демонстрации», где рассказывалось о фальшивом будто бы агентском удостоверении Сталина. Ведь Невзоров-Ибикус в своей бурной жизни был агентом нескольких разведок и контрразведок.

Администратор МХАТа Ф. Н. Михальский, в частности, полагал, что на запрещение пьесы могла повлиять сцена, где Сталин рассказывает о предсказаниях гадалки. Возможно, он тоже уловил здесь цитату из «Ибикуса». Михальский также полагал, что Сталину могло не понравиться зачитываемое полицейское описание внешности Джугашвили: «Телосложение среднее. Голова обыкновенная. Голос баритональный. На левом ухе родинка». Как будто у положительного культурного героя мифа в принципе не может быть обыкновенной головы или родинки за ухом! Также невероятно, чтобы зрители и даже пристрастные читатели могли в то время воспринимать рассказ о гадалке как скрытый намек на проявившееся уже с раннего возраста непомерное честолюбие Сталина. Многие эпизоды «Батума» в наши дни прочитываются действительно довольно двусмысленно, в том числе сцена избияния главного героя тюремной стражей, позаимствованная из созданной в 1935 году французским писателем-коммунистом Анри Барбюсом апологетической биографии Сталина. Трудно допустить, чтобы Булгаков, памятуя о печальной участи пьесы о Мольере, рискнул сознательно сделать какие-то двусмысленные намеки в пьесе о Сталине. Дело здесь в другом – во всеобщем свойстве любого мифа, который и от писателя, и от читателя (или зрителя) требует строго однозначного и одинакового взгляда на события и героев. Положительный культурный герой всегда и всеми должен восприниматься положительно, отрицательный – отрицательно. Иного восприятия не могло быть у подавляющего большинства читателей и будущих зрителей пьесы

о Сталине в конце 30-х годов. Мало кто рискнул бы представить себе Сталина отрицательным героем или даже просто обыкновенным живым человеком, а тем более обратил бы внимание на те или иные подозрительные моменты в биографии вождя (это было крайне рискованно). При перемене же точки зрения на события и героев миф непременно превращается в гротеск. Интересно, что единственная на сегодняшний день постановка «Батума» (с использованием текста ранней редакции и под названием «Пастырь») была осуществлена в 1991 году в МХАТе им. Горького режиссером С. Е. Кургияном именно в жанре гротеска.

Если Сталин уловил скрытый подтекст эпизода с гадалкой, он мог сделать заключение и об истинном отношении к нему Булгакова. Однако сам по себе «сомнительный» эпизод вряд ли бы вызвал запрет пьесы. На худой конец его можно было просто изъять. Но гораздо важнее, вероятно, были соображения, так сказать, «политико-эстетического» плана. Сталин чувствовал, что «Батум» далеко уступает по качеству его любимым «Дням Турбиных». Ведь образы были слишком ходульными, а язык полон штампов. По авторитетному свидетельству Константина Симонова, много общавшегося со Сталиным в связи с присуждением Сталинских премий по литературе, тот обладал определенным художественным вкусом. Диктатор должен был понимать, что зрители будут сравнивать пьесу про Сталина с «Днями Турбиных», и сравнение будет явно в пользу последних. Примитивную агитку о самом себе вождь мог принять от какого-нибудь драматурга средней руки, но не от мастера, каким был Булгаков. А раз пьесы уровня «Дней Турбиных» не получилось, постановка «Батума» в глазах Сталина теряла смысл.

А Булгаков и не мог написать хорошую пьесу о Сталине. Ведь в хорошей пьесе всегда должна быть хорошая идея. А какую же идею по поводу Сталина, художественную или философскую, мог выразить в «Батуме» Булгаков, не рискуя сразу же отправиться на Лубянку? Теплые чувства к вождю, пожалуй, в большей степени, нежели сам Михаил Афанасьевич, испытывала Елена Сергеевна, оставшаяся навечно благодарной Сталину за то, что он спас ее мужа от преследований идеологизированной критики и цензуры. При этом она не забывала, разумеется, что до конца жизни Михаил Афанасьевич был лишен возможности печататься и ставить свои новые пьесы на советской сцене, но, кажется, относилась это печальное обстоятельство на счет

не самого Иосифа Виссарионовича, а врагов Булгакова из руководящих литературно-театральных кругов. Она не знала, что запрет, например, таких пьес, как «Бег» и «Мольер», решался на уровне Политбюро. Сам же Булгаков прекрасно понимал зловещую роль Сталина в российской истории, и хоть и пытался сделать из него пламенного революционера – печальника о народном благе, но образ вышел уж слишком фальшивым, и Сталин не мог этого не почувствовать. Поэтому запрет «Батума» был предрешен, а с ним решилась и судьба «Мастера и Маргариты». Роману суждено было пролежать в архиве более четверти века после смерти писателя.

Не сомневался Булгаков и в том, что инспирированные по воле Сталина политические процессы 30-х годов являются фальсификацией. Сохранилось интересное мемуарное свидетельство писателя Валентина Петровича Катаева, дружившего с Булгаковым в 20-годы, когда они вместе работали в газете «Гудок». В конце 20-х друзья рассорились и встретились вновь после долгого перерыва лишь летом 1937 года, сразу после процесса над маршалом М. Н. Тухачевским и его товарищами. Катаев так описал эту встречу: «...Мы заговорили про это (казнь Тухачевского. – Б. С.), и я сказал ему, возражая:

– Но они же выдавали наши военные планы! – Он ответил очень серьезно, твердо:

– Да, планы выдавать нельзя».

Собеседник Булгакова не почувствовал его иронии. А может быть, и сам в глубине души сомневался в виновности Тухачевского и придерживался официальной версии лишь из чувства самосохранения.

Булгаковы внимательно следили за делом о «военно-фашистском заговоре». 11 июня 1937 г. Елена Сергеевна зафиксировала в дневнике сообщение «Правды» о начале суда над Тухачевским. В связи с этим Михаил Афанасьевич вынужден был участвовать после репетиции в митинге во МХАТе, где «требовали высшей меры наказания для изменников». На следующий день Е. С. Булгакова лаконично отметила, что «Тухачевский и все остальные приговорены к расстрелу».

Последний раз Сталин вспомнил о Булгакове в дни смертельной болезни писателя. О его тяжелом состоянии Иосифу Виссарионовичу 8 февраля 1940 года сообщили ведущие артисты МХАТа Василий Иванович Качалов (Шверубович), Алла Константиновна Тарасова и Николай Павлович Хмелев. В этот день они обратились к Сталину через секретаря А. Н. Поскребышева. Они писали о тяжелой болезни Булгакова и резком ухудшении его состояния: «Трагической развязки можно ожидать буквально со дня на день. Медицина оказывается явно бессильной, и лечащие врачи не скрывают этого от семьи». Единственное, что, по их мнению, могло бы дать надежду на спасение Булгакова, – это сильнейшее радостное потрясение, которое дало бы ему новые силы для борьбы с болезнью, вернее заставило бы его захотеть жить, чтобы работать, творить, увидеть свои будущие произведения на сцене.

Булгаков часто говорил, как бесконечно он обязан Иосифу Виссарионовичу, его необычайной чуткости к нему, его поддержке (попробовал бы он сказать что-нибудь иное! – Б. С.). Часто с сердечной благодарностью вспоминал о разговоре с ним Иосифа Виссарионовича по телефону десять лет тому назад, о разговоре, вдохнувшем тогда в него новые силы. «Видя его умирающим, мы – друзья Булгакова – не можем не рассказать вам, Александр Николаевич, о положении его в надежде, что вы найдете возможность сообщить об этом Иосифу Виссарионовичу». Явным следствием письма стал визит к Булгакову первого секретаря Союза советских писателей Александра Александровича Фадеева. Сам же Сталин до новой беседы с полуопальным писателем так и не снизошел. Возможно, это объяснялось крайней занятостью

генсека советско-финской войной, решающие бои которой разворачивались как раз в эти дни. 15 февраля 1940 года Е. С. Булгакова записала: «Вчера позвонил Фадеев с просьбой повидать Мишу, а сегодня пришел. Разговор вел на две темы: о романе («Мастер и Маргарита». – Б. С.) и о поездке Миши на юг Италии, для выздоровления».

Похоже, мечта писателя о заграничной поездке могла наконец стать реальностью, но больному Булгакову было уже все равно. Накануне, 13 февраля 1940 г., он прекратил и уже более не возобновлял правку своего последнего романа – на словах Маргариты: «Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?» Писатель умер 10 марта 1940 г. Его друг драматург Сергей Александрович Ермолинский (1900–1984) вспоминал: «На следующее утро, – а может быть, в тот же день, время сместилось в моей памяти, но, кажется, на следующее утро зазвонил телефон. Подошел я. Говорили из Секретариата Сталина. Голос спросил:

– Правда ли, что умер товарищ Булгаков?

– Да, он умер.

Тот, кто говорил со мной, положил трубку».

Таким образом, диалог Сталин – Булгаков, завязавшийся 18 апреля 1930 года, в дальнейшем не имел продолжения, превратился в булгаковский монолог. Все письма Булгакова, адресованные Сталину после их телефонного разговора, шли в пустоту. И Михаил Афанасьевич всю оставшуюся жизнь тяжело, мучительно переживал, что его новая встреча со Сталиным так и не состоялась. Поскольку только с его вмешательством писатель связывал возможность перемен к лучшему в своей судьбе.

Но мало кто знает, что Иосиф Виссарионович присутствует в «закатном» булгаковском романе и непосредственно, только на всякий случай не называется по имени.

Те, кто лишил Мастера нормальной жизни в Москве, затравил, выгнал из жилища и вынудил искать пристанища у дьявола, действовали с благословения Сталина. Это становится ясным из слов «князя тьмы» в тот момент, когда он покидает Москву в одном из вариантов финала романа:

«– Ну что же, – обратился к нему Воланд с высоты своего коня, – все счета оплачены? Прощание совершилось?

– Да, совершилось, – ответил мастер и, успокоившись, поглядел в лицо Воланду прямо и смело.

Тут вдалеке за городом возникла темная точка и стала приближаться с невыносимой быстротой. Два-три мгновения, точка эта сверкнула, начала разрастаться. Явственно послышалось, что всхлипывает и ворчит воздух.

– Эге-ге, – сказал Коровьев, – это, по-видимому, нам хотят намекнуть, что мы излишне задержались здесь. А не разрешите ли мне, мессир, свистнуть еще раз?

– Нет, – ответил Воланд, – не разрешаю. – Он поднял голову, всмотрелся в разрастающуюся с волшебной быстротой точку и добавил: – У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь. Нам пора!

И тогда над горами покатылся, как трубный голос, страшный голос Воланда:

– Пора!! – и резкий свист и хохот Бегемота».

Воланд не позволяет Коровьеву свистом уничтожить посланный против них истребитель и приказывает своей свите покинуть Москву, поскольку уверен, что этот город и страна останутся в его власти, пока здесь господствует человек с мужественным лицом, который «правильно делает свое дело». Этот человек – И. В. Сталин. Очевидно, столь прямой намек, что «великий вождь и учитель», глава Коммунистической партии и абсолютный, к тому же безжалостный диктатор пользуется благорасположением дьявола, особенно напугал слушателей последних глав 15 мая 1939 года (а ведь роман Булгаков собирался подать наверх, т. е. Сталину!).

Действительно, первое чтение романа для близких друзей состоялось 27 апреля, 2 и 14 мая 1939 года в три приема. Присутствовали драматург Алексей Михайлович Файко с женой, завлит МХАТа Павел Александрович Марков и его коллега Виталий Яковлевич Виленкин, сестра Е. С. Булгаковой Ольга Сергеевна Бокшанская с мужем, артистом Художественного театра Евгением Васильевичем Калужским, художник Петр Владимирович Вильямс с женой и наконец сама Е. С. Булгакова с сыном Женей. Супруга писателя передает настроение слушателей в записи, сделанной по завершении чтений на следующий день, 15 мая 1939 года: «Последние главы слушали, почему-то заоченев. Все их испугало. Паша (П. А. Марков. – Б. С.) в коридоре меня испуганно уверял, что ни в коем случае подавать нельзя – ужасные последствия могут быть... Звонил и заходил Файко – говорит, что роман пленителен и тревожащ. Что хочет много спрашивать, говорить о нем». Впрочем, и без сталинского куса полную нецензурность «Мастера и Маргариты» люди бывалые хорошо понимали. Такой опытный издательский работник, как бывший редактор альманаха «Недра» Н. С. Ангарский (Клестов), в свое время опубликовавший «Дьяволиаду» и «Роковые яйца» и безуспешно пытавшийся пробить в печать «Собачье сердце», был твердо убежден в нецензурности романа. Как записала Е. С. Булгакова 3 мая 1938 года, когда автор прочитал ему первые три главы романа, Ангарский сразу уверенно определил: «А это напечатать нельзя».

Но не только Сталин, но и видные деятели партийной оппозиции повлияли на замысел Булгакова во время работы над «Мастером и Маргаритой». О Троцком мы уже говорили. Но Львом Давыдовичем галерея оппозиционных Сталину политиков в романе отнюдь не исчерпывается.

В отличие от Троцкого другой видный противник Сталина, Николай Иванович Бухарин, был фигурой гораздо более мелкой, чем Троцкий, и как политик, и как мыслитель, и как человек. К Троцкому Булгаков не испытывал ни жалости, ни презрения. Как и Сталина, он воспринимал его как серьезного и убежденного противника, как и Иосифа Виссарионовича, достойного уважения, хотя и олицетворяющего зло. Вот Ленин, похоже, вначале вызывал скорее добрые чувства у писателя – как человек искренний, с большим размахом, решившийся на рискованный социальный эксперимент. Только в дальнейшем, в 30-е годы, пожиная плоды ленинского эксперимента, Михаил Афанасьевич уже испытывал к основоположнику Советского государства самые злые чувства, как к человеку, заварившему всю эту революционную кашу. Поэтому в «Мастере и Маргарите» из благородного Персикова Ильич превратился в ничтожнейшего Илью Владимировича Акулинова. А к Бухарину Булгаков, судя по всему, испытывал смешанные чувства презрения и жалости. Ведь воплощение Николая Ивановича Бухарина в «Мастере и Маргарите» – это превращенный в борова «нижний жилец» Николай Иванович. Он имеет не только общее имя и отчество с Н. И. Бухариным, но и наделен некоторым портретным сходством с незадачливым большевистским лидером: «Николай Иванович, видный в луне до последней пуговки на серой жилетке, до последнего волоска в светлой бородке клинышком». Бухарин присутствовал на приеме в американском посольстве 22 апреля 1935 года, как мы убедились из дневниковой записи Е. С. Булгаковой, а этот прием послужил прообразом Великого бала у сатаны. Совпадает и общая старомодность облика.

Бухарин, по свидетельству Е. С. Булгаковой, был в старомодном сюртуке, булгаковский Николай Иванович – в старомодных же пенсне и жилетке. Похотливость «нижнего жильца», пытающегося соблазнить служанку Маргариты Наташу, наказывается превращением в борова – пародийный намек на широко известное донжуанство Бухарина. Последний в своей автобиографии признался, что в детстве считал себя антихристом, и Булгаков превратил своего Николая Ивановича в борова, явно ориентируясь на известный рассказ Евангелия от Луки о бесах, что вышли из человека и вошли в стадо свиней, бросившихся затем в озеро и потонувших (VIII, 26–39) (этот рассказ Федор Достоевский сделал эпиграфом к роману «Бесы»). Бухарин, как известно, был казнен по приговору несправедливого суда. Булгаков же в сцене перед началом бала только пародирует казнь Николая Ивановича, превращенного в «транспортное средство» для доставки на бал Наташи. Воланд отправляет борова на кухню к поварам, но, когда Маргарита пугается, думая, что Николая Ивановича там зарежут, выясняется, что борова просто поддержат на кухне до окончания бала – чести быть приглашенным на бал он так и не удостоивается. Николай Иванович – не настоящий злодей. Но он не способен к подлинному полету мысли и к настоящей любви. Не случайно «нижний жилец» требует справки, что был на балу у сатаны, чтобы оправдаться перед ревливой супругой. Воланд оказывается милосерднее Сталина, не пощадившего своего прежнего любимца Бухарина. Возможно, Булгаков считал, что Бухарина постигло возмездие за то, что он слишком долго пребывал на балу у Сталина, помогая Кобе укреплять единоличную диктатуру.

В самом превращении «нижнего жильца» в борова пародируются слова заместителя прокурора СССР А. Я. Вышинского, назвавшего Бухарина на процессе «право-троцкистского блока» «слезливой помесью свиньи и лисицы».

Наверное, Булгаков припомнил тут и свои впечатления от знакомства с журналом «Безбожник», которые отразил в дневниковой записи от 5 января 1925 года: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера «Безбожника», был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены». Первый номер «Безбожника», издание которого было начато в 1923 году, открывался статьей Бухарина «На борьбу с международными богами». Там, в частности, говорилось: «Русский пролетариат сшиб, как известно, корону царя. И не только корону, но и голову. Немецкий – свалил корону с Вильгельма, но голова, к сожалению, осталась. Австрийский рабочий добрался до короны, не добрался до головы, но король сам испугался и от испуга умер. Недавно греки сшибли еще одну корону. Словом, на земле на этот счет не приходится сомневаться: рискованное дело носить это украшение.

Не совсем так обстоит дело на небе... Международные боги... еще очень сильны... Так дальше жить нельзя! Пора добраться и до небесных корон, взять на учет кое-кого на небе.

Для этого нужно прежде всего начать с выпуска противобожественных прокламаций, с этого начинается великая революция. Правда, у богов есть своя армия и, даже, говорят, полиция: архистратиги разные. Георгии Победоносцы и прочие георгиевские кавалеры. В аду у них настоящий военно-полевой суд, охранка и застенки. Но чего же нам-то бояться? Не видали мы, что ли, таких зверей и у нас на земле?

Так вот, товарищи, мы предъявляем наши требования: отмена самодержавия на небесах;...выселение богов из храмов и перевод их в подвалы (злостных в концентрационные лагеря); передача главных богов как виновников всех несчастий суду пролетарского ревтрибунала... Пока что мы начинаем поход против богов в печати... В бой против богов! Единым пролетарским фронтом против этих шкурников!»

Бухарин тогда не знал, что самая опасная профессия в мире – это отнюдь не та, которая связана с ношением короны на земле и на небе. Оказалось, что самая опасная профессия – это состоять в ленинском Политбюро. Из всех членов и кандидатов в члены, пребывавших в этом замечательном органе в начале 1924 года, только В. И. Ленину, И. В. Сталину, М. И. Калинину и В. М. Молотову удалось умереть естественной смертью. Зато Г. Е. Зиновьеву, Л. Б. Каменеву, А. И. Рыкову, Н. И. Бухарину, Я. Э. Рудзутаку пришлось получить пулю в затылок, а Троцкий получил смертельный удар ледорубом в голову от агента НКВД. Только одному М. П. Томскому повезло вовремя застрелиться – он безошибочно догадался, что пуля в затылок не за горами, когда на процессе Зиновьева и Каменева назвали его имя. Милейший Николай Иванович, разумеется, не догадывался, что с него самого снимет голову лучший друг Коба всего через каких-нибудь 15 лет. И сделает это при помощи родной советской тайной политической полиции – НКВД. Пришлось бедняге Бухарину познакомиться и с родным лубянским застенком и кончить жизнь в столь же родном лубянском подвале. В концлагерь попасть ему не посчастливилось – слишком много знал. И зря Николай Иванович бахвалился: мол, видали мы и не таких чудовищ, как боги. Судя по его предсмертным письмам из тюрьмы Сталину, смерти он ох как боялся! И просил друга Кобу пощадить его, отпустить под чужой фамилией в Америку бороться против Троцкого. А если уж нельзя помиловать, то не расстреливать, а просто дать яд, чтобы он тихо заснул. Не помогло. Коба не пощадил.

Булгаков, конечно, бухаринские письма Сталину не читал. Зато он наверняка читал эту и подобные бухаринские статьи и испытывал чувства жалости и презрения к поверженному вождю, так легкомысленно кощунствовавшему над Богом.

Булгаков наверняка чувствовал, насколько все соратники Сталина (в том числе и Бухарин, в середине 20-х годов – один из ближайших к Сталину членов Политбюро) мельче самого диктатора. Очень вероятно, что писатель был знаком со знаменитым стихотворением Осипа Мандельштама о «кремлевском горце» – Сталине:

А вокруг него сброд тонкошеих вождей, Он играет услугами полулюдей, Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет, Он один лишь бабачит и тычет.

По свидетельству вдовы поэта Надежды Яковлевны Мандельштам, «тонкую шею О. М. заметил у Молотова – она торчала из воротничка, увенчанная маленькой головкой. «Как у кота», – сказал О. М., показывая мне портрет». Не исключено, что именно поэтому ближайший помощник Воланда, Фагот-Коровьев, наделен тонкой шеей – ведь точно такую же роль играл Молотов при Сталине! Кстати сказать, именно Молотов санкционировал в мае 1926 года предложение фактического руководителя ОГПУ Г. Г. Ягоды о закрытии журнала «Россия», где печаталась «Белая гвардия», высылке за границу ее редактора И. Г. Лежнева и проведении обысков у наиболее видных сменовеховцев, включая Булгакова. Во время обыска, проведенного на квартире Булгакова в Обухове (Чистом) переулке, д. 9, кв. 4, были изъяты два экземпляра машинописи «Собачьего сердца», булгаковские дневники, анонимное «Послание евангелисту Демьяну Бедному», пародия на Есенина Веры Инбер, а также загадочная машинопись, названная «чтение мыслей» и не найденная до сих пор. Четыре года спустя «Собачье сердце» и дневники при содействии Горького были возвращены Булгакову. Кроме того, 22 апреля 1937 года Е. С. Булгакова зафиксировала в дневнике со слов завлита МХАТа П. А. Маркова, будто Сталин был за то, чтобы везти «Дни Турбиных» в Париж, а Молотов возражал. В результате МХАТ уехал в Париж без булгаковской пьесы. Этот слух вряд ли добавил симпатий Булгакова к Молотову, хотя вполне возможно, что слух был ложен: опыт показывает, что Вячеслав Михайлович почти никогда не возражал Иосифу Виссарионовичу.

А в устном шуточном рассказе Булгакова, записанном Еленой Сергеевной, где речь идет о воображаемом посещении Сталиным и другими членами Политбюро оперы Шостаковича

«Леди Макбет Мценского уезда», вызвавшем статью «Сумбур вместо музыки» в «Правде» с резкой критикой творчества композитора. В этой фантастической сценке Молотов представлен в довольно жалком виде, о чем свидетельствует следующий диалог:

«Сталин: Я не люблю давить на чужие мнения, я не буду говорить, что, по-моему, это какофония, сумбур в музыке, а попрошу товарищей высказать совершенно самостоятельно свои мнения. Ворошилов, ты самый старший, говори, что ты думаешь про эту музыку?

Ворошилов. Так что, вашество, я думаю, что это сумбур.

Сталин. Садись со мной рядом, Клим, садись. Ну, а ты, Молотов, что ты думаешь?

Молотов. Я, в-ваше в-величество, д-думаю, что это к-какофония.

Сталин. Ну, ладно, ладно, пошел уж заикаться, слышу! Садись здесь около Клим. Ну, а что думает наш сионист по этому поводу?

Каганович. Я так считаю, ваше величество, что это и какофония, и сумбур вместе!»

Многие современные политические персонажи калибром поменьше, чем Троцкий, Бухарин или Молотов, также присутствуют на Великом балу у сатаны. Есть там, в частности, два руководителя НКВД – Генрих Григорьевич Ягода и Николай Иванович Ежов (оба, как известно, кончили очень плохо).

Но сперва расскажем, как появился в романе этот удивительный бал. По воспоминаниям третьей жены писателя Е. С. Булгаковой (в записи В. А. Чеботаревой), в описании бала были использованы впечатления от приема в американском посольстве в Москве 22 апреля 1935 года. Посол США Уильям Буллит пригласил писателя с женой на это торжественное мероприятие. Об истории создания сцены Великого бала у сатаны Е. С. Булгакова рассказывала литературоведу В. А. Чеботаревой:

«Сначала был написан малый бал. Он проходил в спальне Воланда; то есть в комнате Степы Лиходеева. И он мне страшно нравился. Но затем, уже во время болезни (следовательно, не ранее осени 1939 года; на самом деле сцена бала сохранилась еще в варианте 1938 года. – Б. С.) Михаил Афанасьевич написал большой бал. Я долго не соглашалась, что большой бал был лучше малого... И однажды, когда я ушла из дома, он уничтожил рукопись с первым балом. Я это заметила, но ничего не сказала... Михаил Афанасьевич полностью доверял мне, но он был Мастер, он не мог допустить случайности, ошибки, и потому уничтожил тот вариант. А в роскоши большого бала отразился, мне кажется, прием у У. К. Буллита, американского посла в СССР.

Раз в год Буллит давал большие приемы по поводу национального праздника. Приглашались и литераторы. Однажды мы получили такое приглашение. На визитной карточке Буллита чернилами было приписано: «фрак или черный пиджак». Миша мучился, что эта приписка только для него. И я очень старалась за короткое время «создать» фрак. Однако портной не смог найти нужный черный шелк для отделки, и пришлось идти в костюме. Прием был роскошный, особенно запомнился огромный зал, в котором были бассейн и масса экзотических цветов».

Этот прием Е. С. Булгакова подробно описала в дневниковой записи 23 апреля 1935 года, прямо назвав балом: «Бал у американского посла. М. А. в черном костюме. У меня вечернее платье исчерна-синее с бледно-розовыми цветами. Поехали к двенадцати часам. Все во фраках, было только несколько смокингов и пиджаков.

Афиногенов в пиджаке, почему-то с палкой. Берсенев с Гиацинтовой, Мейерхольд и Райх. Вл. Ив. с Котиком (имеются в виду В. И. Немирович-Данченко со своим секретарем О. С. Бокшанской, сестрой Е. С. Булгаковой. – Б. С.). Таиров с Коонен. Буденный, Тухачевский, Бухарин в старомодном сюртуке, под руку с женой, тоже старомодной. Радек в каком-то туристском костюме. Бубнов в защитной форме...

В зале с колоннами танцуют, с хоров – прожектора разноцветные. За сеткой птицы – масса – порхают. Оркестр, выписанный из Стокгольма. М. А. пленился больше всего фраком дирижера – до пят.

Ужин в специально пристроенной для этого бала к посольскому особняку столовой, на отдельных столиках. В углах столовой – выгоны небольшие, на них – козлята, овечки, медвежата. По стенкам – клетки с петухами. Часа в три заиграли гармоника и петухи запели. Стилль русс. Масса тюльпанов, роз – из Голландии. В верхнем этаже – шашлычная. Красные розы, красное французское вино. Внизу – всюду шампанское, сигареты.

Хотели уехать часа в три, американцы не пустили – и секретари, и Файмонвилл (атташе), и Уорд все время были с нами. Около шести мы сели в их посольский кадиллак и поехали домой. Привезли домой громадный букет тюльпанов от Боолена».

Для того чтобы вместить всех гостей бала в Нехорошую квартиру, потребовалось раздвинуть ее до сверхъестественных размеров. Как объясняет Коровьев-Фагот, «тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов». Здесь вспоминается роман «Человек-невидимка» (1897) Герберта Уэллса, где главный герой Гриффин рассказывает о своем изобретении, позволяющем достичь невидимости: «Я нашел общий закон пигментов и преломлений света, формулу, геометрическое выражение, включающее четыре измерения. Дураки, обыкновенные люди, даже обыкновенные математики, и не подозревают, какое значение может иметь для изучающего молекулярную физику какое-нибудь общее выражение». Булгаков идет дальше английского фантаста, увеличив число измерений с достаточно традиционных четырех (можно вспомнить стереотипное «мир в четвертом измерении») до пяти. В пятом измерении становятся видимыми гигантские залы, где происходит бал Воланда, а сами участники бала, наоборот, невидимы для окружающих людей, в том числе для агентов ОГПУ, дежурящих у дверей Нехорошей квартиры.

Но есть в сатанинском бале и вполне реальный, земной, можно сказать, актуальный политический подтекст. В основу истории двух последних неудачливых отравителей на Великом балу у сатаны – начальника и его расторопного помощника – легли материалы состоявшегося в марте 1938 года процесса так называемого «правотроцкистского блока», в ходе которого были осуждены советские партийные и государственные деятели – бывший идеолог и вождь «правой» оппозиции Н. И. Бухарин, бывший председатель Совнаркома А. И. Рыков, бывший заместитель наркома иностранных дел Н. Н. Крестинский, Г. Г. Ягода и др. Согласно показаниям Павла Петровича Буланова, бывшего личного секретаря Ягоды в бытность его главой НКВД, после назначения Ежова в сентябре 1936 года на пост наркома внутренних дел Ягода будто бы опасался, что тот сможет выявить его роль в организации убийства главы ленинградских большевиков С. М. Кирова в декабре 1934 года, и решил устроить покушение на Ежова. Вот что утверждал на суде бывший секретарь Ягоды: «Когда он (Г. Г. Ягода. – Б. С.) был снят с должности наркома внутренних дел, он предпринял уже прямое отравление кабинета и той части комнат, которые примыкают к кабинету, здания НКВД, там, где должен был работать Николай Иванович Ежов. Он дал мне лично прямое распоряжение приготовить яд, а именно взять ртуть и растворить ее кислотой. Я ни в химии, ни в медицине ничего не понимаю, может быть, путаюсь в названиях, но помню, что он предупреждал против серной кислоты, против ожогов, запаха и чего-то в этом духе. Это было 28 сентября 1936 года.

Это поручение Ягоды я выполнил, раствор сделал. Опрыскивание кабинета, в котором должен был сидеть Ежов, и прилегающих к нему комнат, дорожек, ковров и портьер было произведено Саволайненом (сотрудник НКВД. – Б. С.) в присутствии меня и Ягоды». Ягода и Буланов, как и большинство других подсудимых, были приговорены к смертной казни и расстреляны 15 марта 1938 года. В 1939–1940 гг. во время следствия по делу Ежова было установлено, что «ртутное отравление» он сам и организовал, чтобы повесить свой вес в глазах Сталина. По приказу Ежова начальник контрразведывательного отдела НКВД Н. Г. Николаев-Журид, проконсультировавшись со специалистами об условиях действия ртути, втер ртутный раствор в обивку мягкой мебели в кабинете наркома, а затем отдал кусочек ткани на лабораторный анализ. В подготовке покушения Николаев и Ежов обвинили сотрудника секретариата НКВД Саволайнена, которому подбросили банку с ртутью. После допроса с побоями Саволайнен во всем сознался.

Булгаков видел всю анекдотичность и фарсовость истории, рассказанной Булановым по подсказке следователей и выдержанной в духе средневековых легенд о великих отравлениях. Еще 8 июня 1937 года в дневнике Е. С. Булгаковой появилась запись насчет одного из будущих подсудимых на процессе «правотроцкистского блока» кремлевского врача Д. Д. Плетнева: «Какая-то чудовищная история с профессором Плетневым. В «Правде» статья без подписи: «Профессор – насильник-садист». Будто бы в 1934-м году принял пациентку, укусил ее за грудь, развилась какая-то неизлечимая болезнь. Пациентка его преследует.

Бред».

Однако этот бред вполне серьезно был повторен на суде, где Плетневу, Ягоде и другим были предъявлены обвинения также в отравлении и неправильном лечении шефа ОГПУ В. Р. Менжинского, одного из близких к Сталину государственных и партийных деятелей В. В. Куйбышева и писателя Максима Горького (А. М. Пешкова). Интересно, что эпизод с неправильным лечением Горького потом пародийно отразился в сатирическом романе английского писателя Джорджа Оруэлла (Эрика Блэра) «Ферма животных» («Скотный двор», 1944), где сообщники племенного хряка Снежка (Л. Д. Троцкого) – две овцы обвиняются в умерщвлении старого барана, особо преданного племенному хряку – диктатору Наполеону (И. В. Сталину). Барана они специально заставляли бегать вокруг костра, не обращая внимания на его кашель (именно в этом обвинили врачей, лечивших Горького от туберкулеза). Такого же рода была и история с будто бы планировавшимся покушением на Н. И. Ежова. Мнимость готовившегося отравления подчеркнута в тексте «Мастера и Маргариты» тем обстоятельством, что идею отравить неуютное влиятельное лицо нашептал начальнику за коньяком демон-убийца Азazelло. И Ягода, и Буланов были отравителями мнимыми, а весь процесс очень явно напоминал средневековые суды над ведьмами, обвинявшимися в контактах с нечистой силой. Не случайно Булгаков не называет имен последних гостей бала, а также того, кого они собирались отравить. После осуждения Ягоды и Буланова их было запрещено упоминать в печати. Та же участь через несколько месяцев постигла и всесильного прежде Н. И. Ежова, снятого с поста главы НКВД в конце 1938 года и расстрелянного по ложному обвинению в государственной измене 4 февраля 1940 года незадолго до смерти самого Булгакова. Интересно, что эпизод с Ягодой, Булановым и Ежовым присутствует уже в тексте, созданном в середине 1938 года, но фамилия Ежова и там не упоминается. Автор «Мастера и Маргариты» как бы предугадал будущий печальный конец Н. И. Ежова и грядущий запрет на упоминание его имени.

Отметим также, что фигура Г. Г. Ягоды отразилась в последнем замысле уже смертельно больного Булгакова «Ласточкино гнездо». Там он выступает в роли злодея Ричарда Ричардовича – руководителя НКВД, которого в финале карает «человек с трубкой» – Сталин. К

этой пьесе сохранилась единственная булгаковская запись:

«Задумывалась осенью 1939 г. Пером начата 6.1.1940 г. Пьеса.

Шкаф, выход. Ласточкино гнездо. Альгамбра (очевидно, здесь – название книги Вашингтона Ирвинга, соотнесенное также с прямым значением этого слова – арочный вход во дворец. Альгамбра есть, в частности, перед Воронцовским дворцом в Алушке в Крыму. Отсюда Крым оказывается связан в пьесе со средневековой Гранадой (Гренадой) и, возможно, современной Булгакову Испанией. – Б. С.). Мушкетеры. Монолог о наглости. Гренада, гибель Гренады. Ричард I.

Ничего не пишется, голова, как котел!.. Болею, болею».

Позднее Е. С. Булгакова так передавала по памяти суть этого замысла:

«Первая картина. Кабинет. Громадный письменный стол. Ковры. Много книг на полках. В кабинет входит писатель – молодой человек развязного типа. Его вводит военный (НКВД) и уходит. Писатель оглядывает комнату. В это время книжная полка быстро поворачивается, и в открывшуюся дверь входит человек в форме НКВД (Ричард Ричардович). Начинается разговор. Вначале ошеломленный писатель приходит в себя и начинает жаловаться на свое положение, настаивает на своей гениальности, просит, требует помощи, уверяет, что может быть очень полезен. Ричард в ответ произносит монолог о наглости. Но потом происходит соглашение. Писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему. Ричард обещает помощь, обещает продвинуть пьесу, приехать на премьеру. Конец картины.

Вторая картина. Мансарда, где живет писатель со своей женой. Жена раздражена. Входит писатель, внешне оживлен, но внутренне смущен – сдал позиции. Рассказывает, что попугай на улице вынул для него билетик «со счастьем». Потом сообщает о разговоре с Ричардом. Ссора с женой. Она уходит от него. Писатель один. Это его в какой-то мере устраивает. Он полон надежд, начинает обдумывать будущую пьесу.

Третья картина (второй акт). За кулисами театра. Старики и молодежь (в пользу молодежи написаны характеры). Появляется писатель. Разговоры о ролях, о репетициях.

Четвертая картина. Там же. Генеральная. За кулисы приходит Ричард. Приглашает ведущих актеров и автора к себе на дачу – после премьеры.

Пятая картина (третий акт). Загородная дача. Сад. Стена из роз на заднем плане. Ночь. Сначала общие разговоры. Потом на сцене остаются Ричард и женщина (жена или родственница знаменитого писателя). Объяснение. Ричард, потеряв голову, выдает себя полностью, рассказывает, что у него за границей громадные капиталы. Молит ее бежать с ним за границу. Женщина холодная, расчетливая, разжигает его, но прямого ответа не дает, хотя и не отказывается окончательно. Ричард один. Взволнован. Внезапно во тьме, у розовых кустов, загорается огонек от спички. Раздается голос: «Ричард!..» Ричард в ужасе узнает этот голос. У того – трубка в руке. Короткий диалог, из которого Ричард не может понять – был ли этот человек с трубкой и раньше в саду? – «Ричард, у тебя револьвер при себе?» – «Да». – «Дай мне». Ричард дает. Человек с трубкой держит некоторое время револьвер на ладони. Потом медленно говорит: «Возьми. Он может тебе пригодиться». Уходит. Занавес.

Шестая картина (четвертый акт). За кулисами театра. Общее потрясение – известие об аресте Ричарда. О самоубийстве его... О том, что он – враг... Пьеса летит ко всем чертям. Автор вылетает из театра.

Седьмая картина. Мансарда. Там жена писателя. Появляется уничтоженный автор. Все погибло. Он умоляет простить, забыть. Уговаривает, что надо терпеливо ждать следующего случая...

Ричард – Яго. Писатель – типа В. (скорее всего имеется в виду писатель и драматург Владимир Киршон. – Б. С.). У него намечался роман с одной из актрис театра».

Вполне вероятно, что в своей записи во время предсмертной болезни Булгаков невольно сдвинул время возникновения замысла с весны на осень. В дневниковой записи Е. С. Булгаковой от 18 мая 1939 года отмечалось: «Миша задумал пьесу («Ричард Первый»). Рассказал – удивительно интересно, чисто «булгаковская пьеса» задумана». Здесь в роли «шекспировского злодея» типа Ричарда III и Яго явно подразумевался бывший глава карательных органов Генрих Ягода. Молодой известный писатель – это драматург Владимир Михайлович Киршон, запечатленный в булгаковском рассказе «Был май» в качестве только что вернувшегося из-за границы «молодого человека ослепительной красоты» Полиевкта Эдуардовича, где этот герой чрезвычайно развязно беседует с автором, указывая ему, как надо исправлять пьесу. Киршон действительно был на одиннадцать лет моложе Булгакова и погиб молодым, в 36 лет, в разгар «ежовщины». Он пользовался оказавшимся роковым покровительством Ягоды и в своих пьесах воспевал ОГПУ и НКВД. По иронии судьбы, Киршону пришлось играть роль внутрикамерной «наседки» при Ягоде в лубянской тюрьме, но купить этим жизнь себе ему все же не удалось. Но до этого было далеко, когда в 30-е годы бездарные пьесы Киршона успешно вытесняли из репертуара МХАТа булгаковские.

Е. С. Булгакова тесно связывала Киршона именно с Ягодой и в этом справедливо видела причины его быстрого, но не неожиданного падения. Она записала в дневнике 4 апреля 1937 года: «Киршона забаллотировали на общемосковском собрании писателей при выборах президиума. И хотя ясно, что это в связи с падением Ягоды, все же приятно, что есть Немезида и т. д.». В записи от 10 марта 1938 года, в дни процесса над «правотроцкистским блоком», она в завуалированной форме выразила сомнение в реальности некоторых обвинений, предъявляемых Ягоде: «Ну что за чудовище – Ягода. Но одно трудно понять – как мог Горький, такой психолог, не чувствовать – кем он окружен. Ягода, Крючков! Я помню, как М. А. раз приехал из горьковского дома (кажется, это было в 1933-м году. Горький жил тогда, если не ошибаюсь, в Горках) и на мои вопросы: ну как там? что там? – отвечал: там за каждой дверью вот такое ухо! – и показывал ухо с пол-аршина». Подобным же образом соглядатаи окружают Нехорошую квартиру, что видит Маргарита, направляясь на бал Воланда.

Эпизод с револьвером в наброске «Ласточкина гнезда» восходит к широко известному рассказу редактора «Огонька» и «Крокодила» журналиста Михаила Ефимовича Кольцова (Фридлянда) своему брату художнику Борису Ефимову (ныне благополучно здравствующему в возрасте 104 лет) о том, как после возвращения из Испании Сталин при встрече спросил, есть ли у него револьвер, и, получив утвердительный ответ, шутливо осведомился: «Но вы не собираетесь из него застрелиться?» Вскоре, в декабре 1938 года, Кольцов был арестован и в феврале 1940 года расстрелян. 22 декабря 1938 года Е. С. Булгакова отметила в дневнике: «В Москве уже несколько дней ходят слухи о том, что арестован Кольцов». Некоторые исследователи булгаковского творчества также полагали, что Михаил Ефимович Кольцов послужил одним из прототипов Михаила Александровича Берлиоза, но, на мой взгляд, для такого вывода нет достаточных оснований. В дальнейшем я коснусь реальных прототипов Берлиоза.

Еще один персонаж «Мастера и Маргариты» имеет своим прототипом известного в свое время политического деятеля, когда-то близкого к Сталину. Это – Аркадий Аполлонович Семплеяров, председатель Акустической комиссии. Фамилия «Семплеяров» произведена от фамилии хорошего знакомого Булгакова, композитора и дирижера Александра Афанасьевича

Спендиарова. В этой фамилии Булгакову была важна ее «восточная» (или кавказская), армянская окраска. Вторая жена писателя Л. Е. Белозерская вспоминает о знакомстве со Спендиаровым и его семейством в начале 1927 года и приводит дневниковый рассказ его дочери Марины: «Мы с папой были у Булгаковых. Любовь Евгеньевна спросила заранее, какое любимое папино блюдо. Я сказала: «Рябчики с красной капустой». С утра я искала папу, чтобы сообщить ему адрес Булгаковых... Помню его голос в телефоне: «Это ты, Марюшка? Ну, что ты? Ну, говори адрес... Хорошо, я приду, детка». Когда я пришла, Михаил Афанасьевич, Любовь Евгеньевна и папа сидели вокруг стола. Папа сидел спиной к свету на фоне рождественской елки. Меня поразило то, что он такой грустный, поникший. Он весь в себе был, в своих мрачных мыслях и, не выходя из своего мрачного в то время мирка, говорил, глядя в тарелку, о накопившихся у него неприятностях. Потом, как-то неожиданно для нас всех, перешел на восхваление Армении. Чувствовалось, что в сутолочной Москве он соскучился по ней». Сама Л. Е. Белозерская отзывалась о прототипе Семплеярова следующим образом: «Мне Александр Афанасьевич понравился, но показался необычайно озабоченным, а поэтому каким-то отсутствующим». Именно таким выглядит председатель Акустической комиссии после скандала в Театре Варьете, где были разоблачены Коровьевым-Фаготом его любовные похождения.

Главным же прототипом Аркадия Аполлоновича Семплеярова, которого в какой-то мере маскировала фигура армянина А. А. Спендиарова, был грузин Авель Софронович Енукидзе, являвшийся в 1922–1935 годах секретарем Президиума ЦИК и председателем Правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным театрами. Для собственно театрального искусства эта комиссия была столь же бесполезна, как и фантастическая Акустическая комиссия, однако представляла собой дополнительный барьер для появления «идеологически вредных» спектаклей. Енукидзе также был членом коллегии Наркомпроса и Государственной комиссии по просвещению, располагавшихся на Чистых прудах в доме № 6. На Чистых прудах находилась и Акустическая комиссия. Енукидзе был равнодушен к прекрасному полу, особенно к актрисам подведомственных театров, что и послужило поводом для его падения в рамках очередной «чистки» в высшем эшелоне власти. 7 июня 1935 года Пленум ЦК ВКП(б) принял резолюцию, один из пунктов которой звучал так: «За политическое и бытовое разложение бывшего секретаря ЦИК СССР т. А. Енукидзе вывести его из состава ЦК ВКП(б)». 16 декабря 1937 года А. С. Енукидзе в компании с рядом других подсудимых, в том числе Б. С. Штейгером, прототипом барона Майгеля, был осужден Военной коллегией Верховного суда СССР по обвинению «в измене Родине, террористической деятельности и систематическом шпионаже в пользу одного из иностранных государств» и расстрелян (в фантастичности этих обвинений вряд ли сомневались мыслящие современники).

Семплеяров фигурировал еще в 1931 году в списке персонажей будущего романа. Тогда его звали Пафнутий Аркадьевич Семплеяров. В сцене сеанса черной магии в Театре Варьете данный персонаж впервые появился в варианте конца 1934 года. Возможно, сатирическое изображение в этом образе А. С. Енукидзе было вызвано тем, что именно ему Булгаков в конце апреля 1934 года направил прошение о двухмесячной поездке за границу, а секретарь ВЦИК, как зафиксировала в дневнике 4 мая 1934 года Е. С. Булгакова, не рискнул единолично решить вопрос о выезде и наложил на прошение резолюцию: «Направить в ЦК». В результате поездка была сорвана, причем отказ последовал в унижительной форме. «Разоблачение» Семплеярова на сеансе черной магии стало своеобразной местью Булгакова А. С. Енукидзе, причем еще задолго до падения Авеля Софроновича. Но в эпилоге, написанном уже после казни незадачливого секретаря ВЦИК и председателя комиссии по двум главнейшим театрам страны, автор «Мастера и Маргариты» существенно смягчил участь героя по сравнению с прототипом: отставленного председателя Акустической комиссии всего лишь отправляют заведовать грибозаготовочным пунктом в Брянске, поскольку «не клеились у Аркадия Аполлоновича дела

с акустикой, и сколько ни старался он улучшить ее, она какая была, такая и осталась». Здесь – косвенный намек на бесплодность запретительно-разрешительной деятельности А. С. Енукидзе в качестве правительственного руководителя делами Большого театра и МХАТа.

Имя и отчество «Аркадий Аполлонович» можно перевести как «пастух Аполлона», поскольку «Аркадий» означает пастух – иронический намек на служение Семплеярова богу Аполлону – покровителю искусств (имя персонажа в черновике 1931 года – Пафнутий – переводится с древнеегипетского как «принадлежащий Богу»).

Вероятно, у Семплеярова был еще один неожиданный прототип. В письме своему другу драматургу С. А. Ермолинскому 14 июня 1936 года, сразу по прибытии в Москву после киевских гастролей МХАТа, Булгаков, среди прочего, сообщал: «Когда поезд отошел и я, быть может, в последний раз глянул на Днепр, вошел в купе книгоноша, продал Люсе (Е. С. Булгаковой. – Б. С.) «Театр и драматургию» № 4. Вижу, что она бледнеет, читая. На каждом шагу про меня. Но что пишут! Особенную гнусность отмочил Мейерхольд. Этот человек беспринципен настолько, что чудится, будто на нем нет штанов. Он ходит по белу свету в подштанниках». Данный эпизод отражен и в дневниковой записи Е. С. Булгаковой 12 июня 1936 г.: «Когда ехали обратно, купили номер журнала «Театр и драматургия» в поезде. В передовой «Мольер» назван «низкопробной фальшивкой». Потом – еще несколько мерзостей, в том числе очень некрасивая выходка Мейерхольда в адрес М. А. А как Мейерхольд просил у М. А. пьесу – каждую, которую М. А. писал». Номер «Театра и драматургии», который купили Булгаковы, был посвящен дискуссии на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 г. вокруг нескольких статей «Правды» по вопросам искусства, в том числе и статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание», из-за которой сняли во МХАТе «Кабалу святош» («Мольера»). Всеволод Эмильевич Мейерхольд утверждал: «Театральная общественность ждет, чтобы я в своем выступлении от критики других театров перешел к развернутой самокритике... Есть такой Театр сатиры, хороший по существу театр... В этом театре смех превращается в зубоскальство. Этот театр начинает искать таких авторов, которые, с моей точки зрения, ни в какой мере не должны быть в него, допущены. Сюда, например, пролез Булгаков». Возможно, эти слова Мейерхольда как-то повлияли на снятие доведенного до генеральной репетиции «Ивана Васильевича» в Театре сатиры. Творец «нового искусства» здесь не столько мстил Булгакову за нелестный отзыв в «Роковых яйцах» («Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами»), – ведь и после этого он просил у опального драматурга пьесы для постановки. Главным для Мейерхольда было продемонстрировать солидарность с партийным печатным органом в безнадежной попытке спасти свой театр. Не спас. В декабре 1937 года Театр Мейерхольда был закрыт, и, судя по записям Е. С. Булгаковой, Булгаков никакого сожаления по этому поводу не выразил. Эстетически этот театр был чужд Михаилу Афанасьевичу сразу после его основания, а чисто человечески его основатель стал чужд Булгакову после его выступления на злосчастной дискуссии. Зато в монологе Семплеярова появилась явная пародия на выступление В. Э. Мейерхольда. В варианте 1934 года его речь звучала следующим образом:

«– Все-таки нам было бы приятно, гражданин артист... если бы вы разоблачили нам технику массового гипноза, в частности денежные бумажки...

– Пардон, – отозвался клетчатый, – это не гипноз, я извиняюсь. И в частности, разоблачать тут нечего...

– Виноват, – сказал Аркадий Аполлонович, – все же это крайне желательно. Зрительская масса...»

В окончательном же тексте председатель Акустической комиссии выражался почти так же, как Мейерхольд на дискуссии в марте 1936 года: «Зрительская масса требует объяснения». На Мейерхольда теперь было ориентировано и описание окружения Семплеярова в Театре Варьете: «Аркадий Аполлонович помещался в ложе с двумя дамами: пожилой, дорого и модно одетой, и другой – молоденькой и хорошенькой, одетой попроще. Первая из них, как вскоре выяснилось при составлении протокола, была супругой Аркадия Аполлоновича, а вторая – дальней родственницей его, начинающей и подающей надежды актрисой, приехавшей из Саратова и проживающей в квартире Аркадия Аполлоновича и его супруги». В. Э. Мейерхольд, как известно, происходил из немцев Поволжья и поддерживал с Саратовом тесные связи, пригласив, в частности, оттуда на постоянную работу в Театр Революции известного впоследствии режиссера А. М. Роома (1894–1976). Булгаков спародировал слова Мейерхольда о том, что от него требуют самокритики, которая в мейерхольдовском выступлении была заменена критикой других. Семплеярова публично уличают в любовных похождениях и, пусть не прямо, как жертву французской моды, но фигурально выставляют на всеобщее обозрение в одних подштанниках. Слова о молодой саратовской родственнице-актрисе – это возможный намек на то, что у родственников первой жены Мейерхольда, Ольги Михайловны Мейерхольд (урожденной Мунт), – ее сестры Марии Михайловны и мужа сестры, актера и художника Михаила Алексеевича Михайлова, – было имение Лопатино в Саратовской губернии, где до революции 1917 года Мейерхольд часто проводил лето. Кроме того, вторая жена Мейерхольда, актриса его театра Зинаида Николаевна Райх была на двадцать лет младше мужа, точно так же, как и мнимая родственница из Саратова была намного младше Аркадия Аполлоновича.

Кстати, имя и отчество Аркадий Аполлонович могло быть подсказано Булгакову одним домашним обстоятельством: по воспоминаниям второй жены писателя Л. Е. Белозерской, ее инструктора по верховой езде звали Константин Аполлонович.

И наконец, возможно, в «Мастере и Маргарите», в сцене Великого бала у сатаны отразился еще один эпизод, совсем уж фарсовый, связанный с деятельностью подчиненных Ягоды. Вполне возможно, что идея сатанинского бала еще один неожиданный источник, прямо связанный с деятельностью подчиненных и соратников Г. Г. Ягоды. Речь идет о так называемой «коммуне Бокия». Глеб Иванович Бокий был видным чекистом-палачом, у которого руки были по локоть в крови. Его благополучно расстреляли в 1937 году, а некоторые его сотрудники подверглись репрессиям уже после гибели батьки Бокия и на следствии дали о нем прелюбопытнейшие показания. Например, некто Н. В. Клименков на допросе 29 сентября 1938 года сообщил: «...С 1921 года я работал в спецотделе НКВД (разумеется, тогда это была еще ВЧК. – Б. С.). Отдел в то время возглавлял Бокий Глеб Иванович, который через некоторое время назначил меня нач. 2-го отделения спецотдела.

В это время уже существовала созданная Бокием так называемая Дачная коммуна, причем ее существование тщательно скрывалось от сотрудников отдела, и знали об этом только приближенные Бокия...

Последний в одно время сообщил мне, что им в Кучино создана Дачная коммуна, в которую входят отобранные им, Бокием, люди, и пригласил меня ехать на дачу вместе с ним. После этого я на даче в Кучино бывал очень часто, хотя юридически и не являлся членом коммуны, так как не платил 10 процентов отчислений зарплаты в ее фонд, но вся антисоветская деятельность которой мне известна.

При первом моем посещении Дачной коммуны мне объявили ее порядки, что накануне каждого выходного дня каждый член коммуны выезжает на дачу и, приехав туда, обязан выполнять все установленные батькой Бокием правила.

Правила эти сводились к следующему: участники, прибыв под выходной день на дачу, пьянствовали весь выходной день и ночь под следующий рабочий день.

Эти пьяные оргии очень часто сопровождались драками, переходящими в общую свалку. Причинами этих драк, как правило, было то, что мужья замечали разврат своих жен с присутствующими здесь же мужчинами, выполняющими правила бабки Бокия.

Правила в этом случае были таковы. На даче все время топилась баня. По указанию Бокия после изрядной выпивки партиями направлялись в баню, где открыто занимались групповым половым развратом.

Пьянки, как правило, сопровождались доходящими до дикости хулиганством и издевательством друг над другом: пьяным намазывали половые органы краской, горчицей. Спящих же в пьяном виде часто хоронили живыми, однажды решили «похоронить», кажется, Филиппова и чуть его не засыпали в яме живого. Все это делалось при поповском облачении, которое специально для дачи было привезено из Соловков. Обычно двое-трое наряжались в это поповское платье, и начиналось пьяное богослужение... На дачу съезжались участники коммуны с женами. Вместе с этим приглашались и посторонние, в том числе и женщины из проституток. Женщин спаивали допьяна, раздевали их и использовали по очереди, предоставляя преимущество Бокию, к которому помещали этих женщин несколько.

Подобный разврат приводил к тому, что на почве ревности мужей к своим женам на Дачной коммуне было несколько самоубийств: Евстафьев – бывш. нач. технического отделения – бросился под поезд, также погиб Майоров, с женой которого сожительствовал Бокий, на этой же почве застрелился пом. нач. 5-го отделения Баринов...

Ежемесячно собирались членские взносы с каждого члена коммуны в размере 10 процентов месячного оклада, что далеко не хватало для покрытия всех расходов. Дефицит покрывался Бокием из получаемых отделом доходов от мастерских несгораемых шкафов, из сметы отдела на оперативные нужды. Дефицит покрывался также и спиртом из химической лаборатории, выписываемым якобы для технических надобностей. Этот спирт на Дачной коммуне оснащался ягодами и выпивался, т. е. на средства, украденные Бокием у государства...

К концу 1925 года число членов Дачной коммуны увеличилось настолько, что она стала терять свой конспиративный характер. В самом отделе участились скандалы между членами Дачной коммуны и секретарем отдела, выдающим заработную плату. Первые не хотели платить членских взносов, а секретарь отдела упрекал их в том, что они получают «все удовольствия» на даче, а платить не хотят...

Показания «халявщика» Клименкова полностью подтвердил полноправный член коммуны «доктор» Гоппиус: «Каждый член коммуны обязан за «трапезой» обязательно выпить первые пять стопок водки, после чего члену коммуны предоставлялось право пить или не пить по его усмотрению. Обязательным было также посещение общей бани мужчинами и женщинами. В этом принимали участие все члены коммуны, в том числе и две дочери Бокия. Это называлось в уставе коммуны – культом приближения к природе. Участники занимались и обработкой огорода. Обязательным было пребывание мужчин и женщин на территории дачи в голом и полуголом виде...»

Атмосфера чекистской коммуны очень напоминает атмосферу Великого бала у сатаны, в том числе и своей пародией на богослужение и христианские похороны, в результате которых один из участников едва не погиб. Конечно, Булгаков не мог быть знаком с показаниями арестованных в 1937–1938 годах членов коммуны, однако, по признанию того же Клименкова,

к середине 20-х годов творившееся на даче Бокия перестало быть тайной для окружающих. Так что и автор «Мастера и Маргариты» вполне мог узнать о нравах коммуны. Появляющимся на сатанинском балу чекистам Ягоде и Буланову творящееся тут, можно сказать, явно не в диковинку. И его законы, о которых говорит Коровьев-Фагот, совпадают с законами коммуны Бокия. Спиртом, только чистым, без всяких ягод, Воланд угощает Маргариту. Устраивают здесь и своеобразные похороны Михаила Александровича Берлиоза и Майгеля, только покойники тут настоящие, а не сонные пьяницы, и мысль о самоубийстве посещает Маргариту, когда она сознает, что к прошлому возврата нет, а Воланд не торопится предложить ожидаемую награду. Гости Воланда столь же пьяны, а женщины столь же обнажены, как и на даче у Бокия. Правда, горчицей Бегемот мажет не половые органы незадачливых пьяниц, а их своеобразный заменитель – устрицу, которую тотчас съедает. А вот в ранней редакции шабаш в Нехорошей квартире был куда откровеннее, и одна из ведьм капала свечкой на половой член мальчика, с которым развлекалась. Чекисты, возможно, казались Булгакову современными аналогами нечистой силы. Ведь оргии Ягоды, Бокия и их подчиненных даже превзошли то, что происходило на рожденном писательской фантазией бале Воланда.

Сам Бокий был личностью в те времена почти легендарной. В 1918–1919 годах, будучи главой Петроградской ЧК, Глеб Иванович в доле с Ф. Э. Дзержинским, знаменитым «железным Феликсом», шефом всероссийской «чрезвычайки», развернул неплохой бизнес на заложниках. В рамках «красного террора» всех представителей имущих классов, а также бывших офицеров и чиновников арестовывали и при первом удобном случае расстреливали за любые подлинные или мнимые «террористические вылазки» белых. Бокий предложил брать с состоятельных заложников денежный выкуп. Уплатившие его честно переправлялись чекистами через финскую границу. Полученные суммы Бокий, Дзержинский и еще несколько высокопоставленных чекистов частью делили между собой, а частью использовали на нужды ЧК. Однако на Бокия «стукнула» его заместитель В. Н. Яковлева. Разразился скандал. «Железного Феликса» трогать не стали, а Бокия сослали на Восточный фронт, а в 1920 году сделали главой Туркестанской ЧК. На этой должности Бокий, проявив неимоверную жестокость, полностью реабилитировался за прежние грехи. Чекист-перебежчик Георгий Агабеков в октябре 1930 года писал в парижской газете «Матэн»: «В Ташкенте я миновал встречу с Бокием, настоящим чудовищем. В 1919 и 1920 годах он до такой степени терроризировал Ташкент, что еще и сейчас там говорят о нем с ужасом. Так вот, этот человек, ставший легендарным из-за своей жестокости, является сейчас начальником специального отдела ГПУ, где он является хранителем важнейших тайн». Действительно, в 1921 году Бокий возглавил Специальный (шифровальный) отдел ОГПУ, через который шла важнейшая партийная и правительственная корреспонденция и который занимался также перехватом и расшифровкой сообщений правительств и спецслужб других государств. Что интересно, Бокий с 1909 года был розенкрейцером, а после революции он вместе с заместителем наркома иностранных дел Борисом Спиридоновичем Стомонаковым, заведующим организационно-распределительным отделом ЦК ВКП(б) Иваном Михайловичем Москвиным и профессором Александром Васильевичем Барченко – специалистом по оккультизму и парапсихологии организовали «Единое Трудовое братство» – тайное сообщество, построенное по образцу масонской ложи. Барченко консультировал Бокия в отношении знахарей, шаманов, медиумов и гипнотезеров, которых пытались привлечь к сотрудничеству с ОГПУ, а позднее – с НКВД, чтобы выведывать иностранные секреты и разоблачать «врагов народа». Для лаборатории Барченко была оборудована специальная «черная комната» в здании НКВД (Фуркассовский переулок, 1), куда частенько наведывался Бокий. Однажды там проверяли способности медиума Валентина Сергеевича Смышляева – актера и режиссера 2-го МХАТа, будто бы предсказавшего год (1935) и причину смерти (рак печени) фактического руководителя Польши Юзефа Пилсудского. Со Смышляевым Булгаков был хорошо знаком. Именно на Смышляева ссылался режиссер В. Э. Мейерхольд, когда 26 мая 1927 года просил

Булгакова предоставить его театру новую пьесу (вероятно, речь шла о «Беге»): «Смышляев говорил мне, что вы имеете уже новую пьесу и что вы не стали бы возражать, если бы эта пьеса пошла в театре, мною руководимом». Тем более что до революции Смышляев состоял в одной ложе розенкрейцеров не только с Бокием, но и с режиссером Юрием Александровичем Завадским, для театра-студии которого Булгаков написал «Полоумного Журдена». Через Смышляева или Завадского писатель мог быть осведомлен и об оргиях, устраиваемых Бокием и другими чекистами. После того как 16 мая 1937 года Глеб Иванович был арестован, участие в «Едином Трудовом братстве» стало одним из пунктов обвинения, и никто из них не избежал расстрела. Расстреляли Бокия 15 ноября 1937 года – за то, что слишком много знал и был человеком Ягоды, от выдвиненцев которого чистил ведомство новый нарком Н. И. Ежов.

И еще один из гостей Великого бала у сатаны и персонажей романа, играющих в развитии действия не последнюю роль, имеет своим прототипом вполне реального человека, тесно связанного с ОГПУ и НКВД и ставшего одной из жертв политических процессов 30-х годов. Это – барон Майгель. Правда, сразу оговорюсь, что у этого персонажа был не один, а несколько прототипов, в том числе литературных. Главный же его реальный прототип – это бывший барон Борис Сергеевич Штейгер, уроженец Киева, в 20-е и 30-е годы работавший в Москве в качестве уполномоченного Коллегии Наркомпроса РСФСР по внешним сношениям. Одновременно Штейгер являлся штатным сотрудником ОГПУ – НКВД. Других людей на такие должности в советских министерствах никогда и не назначали. Ведь в сталинской России одним из политических преступлений были несанкционированные контакты с иностранцами, так что встречаться с заграничными профессорами, отнюдь не все из которых были воланды, могли только люди проверенные – brave и присяжные. При этом опасность быть обвиненным в шпионаже все равно оставалась. И, как мы сейчас увидим, в конце концов она не миновала и барона Штейгера. Он следил за входившими в контакт с иностранцами советскими гражданами и стремился получить от иностранных дипломатов сведения, интересовавшие советские органы безопасности. Должность приносила определенные выгоды, но вместе с тем барон становился носителем достаточно «горячей» секретной информации, так что шансов уцелеть в ходе великой чистки у него практически не было. 17 апреля 1937 года Штейгер был арестован по делу бывшего секретаря Президиума ЦИКа А. С. Енукидзе. 16 декабря того же года вместе с другими подсудимыми по этому делу бывшего барона по ложному обвинению в измене Родине, террористической деятельности и систематическом шпионаже в пользу одного из иностранных государств приговорила к расстрелу Военная коллегия Верховного суда СССР. Приговор был немедленно приведен в исполнение. В дневнике третьей жены писателя Е. С. Булгаковой Штейгер упоминается несколько раз. В частности, 3 мая 1935 года, описывая прием у советника американского посольства Уайли, она отмечает, что присутствовал, «конечно, барон Штейгер – неперменная принадлежность таких вечеров, «наше домашнее ГПУ», как зовет его, говорят, жена Бубнова». Подчеркнем, что А. С. Бубнов был тогда наркомом просвещения, т. е. непосредственным начальником Б. С. Штейгера, и его жена знала, что говорила. В той же записи от 3 мая 1937 года Е. С. Булгакова указала, что накануне к ним заходил переводчик Эммануил Львович Жуховицкий, совместно с секретарем американского посольства Чарльзом Бооленом работавший над переводом на английский пьесы «Зойкина квартира», и «плохо отзывался о Штейгере». Вероятно, Жуховицкий, которого все подозревали – и совершенно основательно – в сотрудничестве с НКВД, видел в бывшем бароне опасного конкурента. Вместе с Булгаковыми Штейгер был и на грандиозном приеме в американском посольстве, устроенном послом У. Буллитом 23 апреля 1935 года, отразившемся в бале Воланда. На следующий день, описывая по памяти прием у Буллита, Е. С. Булгакова упомянула и Штейгера:

«...Мы уехали в 5.30 (часов утра 24 апреля. – Б. С.) в одной из посольских машин, пригласив предварительно кой-кого из американских посольских к себе... С нами в машину сел

незнакомый нам, но известный всей Москве и всегда бывающий среди иностранцев, кажется, Штейгер». Похоже, что это была первая встреча Булгаковых со знаменитым бароном, о котором писатель и его жена были наслышаны ранее. Они нисколько не сомневались, что Штейгер сел с ними в одну машину только в целях осведомления, пытаясь выведать впечатления о приеме для доклада в инстанции. Интересно, что в варианте «Мастера и Маргариты», написанном в конце 1933 года, сцена смерти барона Майгеля уже присутствовала (правда, тогда вместо Великого бала у сатаны в Нехорошей квартире происходил куда менее значительный шабаш). А ведь в то время прототип Майгеля был жив-живехонек. Получается, Булгаков предсказал гибель Б. С. Штейгера за четыре года до того, как она произошла в действительности. А вот сцена убийства Майгеля на Великом балу у сатаны вошла в текст только в 1939 году, во время булгаковской болезни и уже после казни Б. С. Штейгера.

У наушника и доносчика Майгеля были и литературные прототипы. Сама фамилия Майгель – это слегка измененная фамилия баронского рода Майделей, внесенного в дворянские матрикулы всех прибалтийских губерний России. Реальную фамилию Булгаков переделал так, что она стала ассоциироваться с магией, подчеркивая infernalную сущность персонажа. Скорее всего его прототипом послужил также комендант Петропавловской крепости барон Егор Иванович Майдель, которого запечатлел в романе «Воскресение» (1899) Лев Толстой в образе коменданта барона Кригсмута. В воспоминаниях Степана Андреевича Берса, брата жены Толстого Софьи Андреевны Толстой (урожденной Берс), опубликованных в 1894 году, приводится рассказ писателя о посещении им Е. И. Майделя в Петропавловской крепости: «Лев Николаевич с отвращением передавал мне, как комендант крепости с увлечением рассказывал ему о новом устройстве одиночных камер, об обшивке стен толстыми войлоками для предупреждения разговоров посредством звуковой азбуки между заключенными, об опытах крепостного начальства для проверки этих нововведений и т. п., и удивлялся этой равнодушной и систематической жестокости со стороны интеллигентного начальства. Лев Николаевич выразился так: «Комендант точно рапортовал по начальству, но с увлечением, потому что выказывал этим свою деятельность».

В «Мастере и Маргарите» барон Майгель – служащий Зрелищной комиссии и занимается ознакомлением иностранцев с достопримечательностями столицы, подобно тому как его прототип Б. С. Штейгер ведал внешними сношениями Наркомата просвещения. Е. И. Майдель тоже показывал Л. Н. Толстому «достопримечательности» своего мрачного заведения. Интеллигентный, знающий языки, приятный в общении, светский Майгель совершенно равнодушен к жертвам своих доносов, будь то именитые иностранцы или простые советские граждане. Точно так же «интеллигентный» и «увлеченный» тюремщик Е. И. Майдель стремился произвести хорошее впечатление на известного писателя, выказывая при этом полнейшее равнодушие к заключенным – жертвам его «усовершенствований».

Даже когда Булгаков обращается к традиционным, разрешенным объектам советской сатиры, при внимательном анализе и в этих случаях обнаруживается скрытый политический подтекст. Вот Никанор Иванович Босой, председатель жилищного товарищества дома 302-бис по Садовой, где расположена Нехорошая квартира. Помните, еще Ильф и Петров говорили Эренбургу, что управдома ругать было разрешено всегда, даже в самые мрачные времена советской власти. Ведь народу (и писателям, и журналистам) нужна хоть какая-то отдушина, хоть какая-то кукла для битья. В ранней редакции романа он звался Никодимом Григорьевичем Поротым, заставляя вспомнить автора апокрифического Никодимова Евангелия, особенно подробно излагавшего историю Понтия Пилата. Босой завершает длинный ряд управдомов-мошенников в булгаковском творчестве, начатый «барашковым председателем» в «Воспоминании...», Швондером в «Собачем сердце» и Аллилуйей-Портупеей в «Зойкиной квартире» и продолженный Буншей-Корецким в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче».

Председатель жилтоварищества дома 302-бис достаточно далеко ушел от своего прототипа – управляющего домом № 50 по Б. Садовой караима К. Сакизи (в рассказе «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» он выведен под именем Христи), превратившись в русского, а после проделок Воланда уверовавшего в христианского Бога:

«– Бог истинный, бог всемогущий, – заговорил Никанор Иванович, – все видит, а мне туда и дорога. В руках никогда не держал и не подозревал, какая такая валюта! Господь меня наказует за скверну мою, – с чувством продолжал Никанор Иванович, то застегивая рубашку, то расстегивая, то крестясь, – брал! Брал, но брал нашими, советскими! Прописывал за деньги, не спору, бывало...

На просьбу не валять дурака, а рассказывать, как попали доллары в вентиляцию, Никанор Иванович стал на колени и качнулся, раскрывая рот, как бы желая проглотить паркетную шашку.

– Желаете, – промычал он, – землю буду есть, что не брал? А Коровьев – он черт.

Всякому терпению положен предел, и за столом уже повысили голос, намекнули, что ему пора заговорить на человеческом языке.

Тут комнату с этим самым диваном огласил дикий рев Никанора Ивановича, вскочившего с колен:

– Вон он! Вон он за шкафом! Вот ухмыляется! И пенсне его... держите его! Окропить помещение!

Кровь отлила от лица Никанора Ивановича, он, дрожа, крестил воздух, метался к двери и обратно, запел какую-то молитву и наконец понес полную околесицу».

Ловля Никанором Ивановичем черта – Коровьева-Фагота у следователя ОГПУ разительно напоминает поиски черта Иваном Карамазовым во время допроса в «Братьях Карамазовых» (1879–1880) Достоевского, причем оба героя одинаково сходят с ума. У Булгакова идет пародийное снижение по сравнению с Достоевским: в черта, а через него и в Бога поверил не образованный богоборец-нигилист, а полуграмотный хапуга-управдом.

Эпизод сна Босого, где он видит себя в помещении очень своеобразного театра (там небритых мужчин заставляют сдавать валюту и ценности), навеян личными впечатлениями близкого друга Булгакова филолога Н. Н. Лямина. Как вспоминала вторая жена Лямина Н. А. Ушакова, «Николая Николаевича тоже вызвали. Уж не знаю, почему они решили, что у нас что-то есть. Может быть, потому, что они уже вызывали первую жену Николая Николаевича – Александру Сергеевну Лямину, которая была из известной купеческой семьи Прохоровых, кроме того, у них уже сидела ее тетка. Николай Николаевич просидел там недели две». Во второй половине 20-х годов ОГПУ начало кампанию по изъятию у населения валюты, золота и драгоценностей. Подозреваемых «валютчиков» держали в тюремных камерах иногда по несколько недель в надежде, что те «добровольно» выдадут хотя бы часть того, что имеют. При этом задержанных кормили соленой пищей, а воды давали мало. 11 декабря 1933 года Е. С. Булгакова зафиксировала в дневнике, как дальний родственник А. М. Земского (мужа сестры Булгакова Нади) «сказал про М. А. – послать бы его на три месяца на Днепрострой да не кормить, тогда бы он переродился. Миша: «Есть еще способ – кормить селедками и не давать пить». Здесь соответствующий способ перевоспитания Булгаков, очевидно, ассоциировал не только с гоголевским Городничим, практиковавшим в «Ревизоре» (1836) подобное в отношении купцов, но и со страданиями Лямина и других «валютчиков». Н. А. Ушакова свидетельствовала, что

тетка ее мужа, Прохорова, «у них уже долго сидела. Какое-то ожерелье или кольцо они искали... не помню, чье оно и у кого было спрятано. И Николай Николаевича все время об этом спрашивали, но он от всего отказывался и говорил, что ничего не знает. А первую жену Николая Николаевича тоже туда вызывали и тоже кольцо спрашивали, но они заранее договорились ни в чем не признаваться. В общем, он ничего не говорил о тетке до тех пор, пока ее не провели перед ним. Тогда он убедился, что они ее все равно знают. Потом у нас сделали обыск, но у нас, конечно, ничего не было, и они унесли две дешевые побрякушки со стекляшками вместо камней, и Николай Николаевича выпустили. И вот, он Булгакову обо всем этом подробно рассказывал, и тот написал эту главу про сон Никанора Ивановича почти слово в слово». Возможно, арест Лямина произошел осенью 1931 года. 26 октября 1931 года Булгаков сообщал в письме своему другу философу и литературоведу П. С. Попову в Ленинград: «Коля (Н. Н. Лямин. – Б. С.) живет пристойно, но простудился на днях». Слова о простуде могли быть иносказательным сообщением о задержании. Первый вариант главы о сне управдома был написан в сентябре 1933 г. Тогда она называлась «Замок чудес». 17 и 27 сентября, судя по записям Е. С. Булгаковой, писатель читал ее Лямину. В дальнейшем глава неоднократно переделывалась и частично уничтожалась, вероятно, из-за политической остроты содержания. Однако и в окончательном тексте сохранилась история тетки Пороховниковой на Пречистенке, скрывающей валюту и драгоценности. В фамилии Пороховникова угадывается созвучие с Прохоровыми.

А когда Булгаков в своем фантазмагорическом романе заставлял офицеров ОГПУ организовывать концерт для «валютчиков» (а точнее – для «бывших» представителей имущих классов, в том числе и нэпманов, сохранивших кое-какие ценности «на черный день»), чтобы убедить их сдать валюту и драгоценности на дело индустриализации, он скорее следовал не полету фантазии, а суровой правде жизни. Самое поразительное, что такие концерты действительно устраивали! Так, очень любопытные воспоминания бывшего сотрудника экономического отдела московского представительства ОГПУ М. П. Шрейдера, которому в эпоху Большого террора выпал не расстрел, а лагерь, цитирует историк Г. В. Костырченко. По свидетельству Шрейдера, евреев-нэпманов (а в 20-е годы каждый пятый частный торговец был евреем) в ОГПУ убеждали расстаться с валютой и золотом... под звуки национальных еврейских мелодий – «Плач Израиля», «Кол нидре» и других, исполнявшихся специально приглашенными музыкантами. Чекисты полагали, что ценности национальной культуры должны были облегчить расставание с ценностями материальными. И, как выяснилось, не ошиблись. Как утверждал Шрейдер, «музыкальное средство» действовало почти безотказно и было гораздо эффективнее душеспасительных бесед, во время которых евреев убеждали отдать доллары и бриллианты для построения нового социалистического общества, где не будет места антисемитизму.

В первом варианте главы «Последний полет» романа «Мастер и Маргарита», написанном в июле 1936 года, Воланд предупреждал Мастера: «Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но не исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне». Скорее всего первоначально Никанор Иванович должен был быть фигурой более зловещей – не только взяточником, но и вымогателем и доносчиком, возможно, игравшим по отношению к Мастеру ту же роль, которая в окончательном тексте досталась Алоизию Могарычу. Очевидно, тогда Босой проецировался на кого-то из «теплой компании» жилтоварищества дома № 50 по Б. Садовой, о которой Булгаков писал сестре Наде 1 декабря 1921 года: «Одно время пережил натиск со стороны компании из конторы нашего дома. «Да А. М. (имеется в виду муж Н. А. Булгаковой А. М. Земский. – Б. С.) триста шестьдесят пять дней не бывает. Нужно его выписать. И вы тоже неизвестно откуда взялись» и т. д. и т. д. Не вступая ни в какую войну, дипломатически вынес в достаточной степени наглый и развязный тон, в особенности со стороны С., зрителя (возможно, К. Сакизи. – Б. С.). По-видимому, отцепились. Андрея

настоял не выписывать... С. довел меня до белого каления, но я сдерживаюсь, потому что не чувствую, на твердой ли я почве. Одним словом, пока отцепились». 24 марта 1922 г. писатель сообщал сестре: «...Дом уже «жилищного рабочего кооператива» и во главе фирмы вся теплая компания, от 4–7 по-прежнему заседания в комнате налево от ворот». Также и Никанор Иванович наделен только одной страстью – к еде и выпивке. От любимого занятия его и отрывают сотрудники ОГПУ. В окончательном тексте Босой – фигура уже не столь злобная, в большей мере юмористическая.

Репертуар, которому вынуждены внимать Босой и арестованные валютчики, определялся циркуляром от 4 августа 1924 года, подписанным одним из руководителей ОГПУ Г. Г. Ягодой. Там утверждалось, что тогдашний репертуар лагерных и тюремных театров «ни в какой мере не соответствует задачам перевоспитания заключенных; постановки переполнены сентиментализмом, порнографией и пьесами, отрицательно влияющими на психику заключенных». Сам Генрих Григорьевич знал толк в порнографии. После ареста, последовавшего 28 марта 1937 года, у Ягоды при обыске нашли большую коллекцию порнографии и, в частности, 11 порнофильмов и 3904 порнографические фотографии. Но одно дело – он сам и друзья чекисты и прочие представители советской элиты, и совсем другое – эзика, которых надлежит кормить только «идеологически выдержанной» культурной продукцией, без всяких там сентиментальностей или непристойностей.

У Булгакова в «Мастере и Маргарите» спародирован и такой «правильный» тюремный репертуар. Управдом-взяточник Никанор Иванович Босой оказывается в компании арестованных валютчиков, которым в воспитательных целях читают со сцены «Скупого рыцаря». Правда, при ближайшем рассмотрении в бессмертных пушкинских строчках обнаруживается, как мы уже убедились, скрытый подтекст, относящийся к совсем недавним событиям революции и Гражданской войны.

В целом можно с уверенностью заключить, что «Мастер и Маргарита» – это роман не только философский и фантастический, но и остросатирический, причем сатира Булгакова носит политический характер, причем это – «настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира», как Булгаков писал в письме Правительству, которая, как он отмечал в том же письме, стала в СССР абсолютно невозможна уже к концу 20-х годов. Поэтому Булгакову, в совершенстве освоившему эзопов язык, приходилось тщательно маскировать политические аллюзии, убирать их с поверхности в глубь текста, делать так, что опасные прототипы обнаруживались только при знакомстве с конкретными литературными источниками, известными интеллигентному, образованному читателю, но не известными ни широкой публике, ни цензорам, чью образованность писатель не преувеличивал. Хотя, конечно, и традиционным, «разрешенным» объектам советской сатиры в романе тоже нашлось место. Можно вспомнить управдома Никанора Ивановича Босого, администратора Варьете Варенуху, «красного директора» Варьете Степу Лиходеева, бесплотного бюрократа Прохора Петровича, председателя Зрелищной комиссии – родной сестры столь же бесполезной Акустической комиссии. За этими персонажами вряд ли стоят конкретные реальные лица. Но и здесь Булгаков поднимается к самой границе дозволенного. Тот же Лиходеев, тот же Прохор Петрович – фигуры слишком крупные для обычной советской сатиры. Чиновников такого уровня можно было критиковать и изображать в сатирическом виде только с высочайшего дозволения. Не случайно в ранних редакциях романа персонаж, который в окончательном тексте был назван Степаном Богдановичем Лиходеевым, прямо именовался «красным директором». Но в ходе дальнейшей работы Булгаков это определение снял как явно нецензурное.

Братья-писатели: приспособиться – значит умереть

В «Мастере и Маргарите» есть острая сатира не только на политиков, но и на собратьев Булгакова по литературному ремеслу. Пародией на организацию советских писателей стал в романе МАССОЛИТ (одна из предполагаемых расшифровок – Мастера советской (или социалистической) литературы) с его Домом Грибоедова.

Дом Грибоедова – это здание, где помещается возглавляемый Михаилом Александровичем Берлиозом МАССОЛИТ – крупнейшая литературная организация Москвы и СССР. Здесь Булгаков запечатлел так называемый Дом Герцена (Тверской бульвар, 25), где в 20-е годы размещался ряд литературных организаций, в частности РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и МАПП (Московская ассоциация пролетарских писателей), по образцу которых и создан вымышленный МАССОЛИТ, а сейчас помещается Литературный институт имени Горького. Расшифровки этого сокращения в тексте «Мастера и Маргариты» нет, однако в качестве наиболее вероятных различными исследователями предлагается Мастера (или Мастерская) социалистической литературы, по аналогии с существовавшим в 20-е годы объединением драматургов МАСТКОМДРАМ (Мастерская коммунистической драмы), или Мастера советской литературы, или, наконец, просто Массовая литература, ибо Берлиоз и его товарищи кропают литературный ширпотреб для оболванивания масс.

В ресторане Дома Грибоедова отразились черты не только ресторана Дома Герцена, но и ресторана Клуба театральных работников, директором которых в разное время был Яков Данилович Розенталь (по прозвищу Борода), послуживший прототипом директора грибоедовского ресторана Арчибальда Арчибальдовича. В 1925–1931 годах Розенталь был директором ресторанов Дома Герцена (в романе спародирован как Дом Грибоедова), Дома Союза писателей (ул. Воровского, 56) и Дома печати (Суворовский бульвар, 8). Впоследствии Я. Д. Розенталь стал управляющим ресторана Клуба театральных работников, расположенного в Старопименовском переулке (теперь Воротниковский переулок, 7, к. 3). О прототипе Арчибальда сохранились колоритные воспоминания создателя Клуба Б. М. Филиппова: «Ресторан клуба ТР возглавлялся энтузиастом заведения, любимцем всех муз Я. Д. Розенталем, прозванным актерами Бородой: обильная растительность, окаймлявшая его восточное лицо, вполне оправдывала это. По воспоминаниям друзей и знакомых легендарного бессменного директора, проработавшего десять лет в ресторане до самой войны, он имел внушительный рост, представительную внешность, густую черную ассирийскую, конусом, большую, по грудь, бороду». О Я. Д. Розентале есть теплые слова в мемуарах известного певца и одного из пионеров советского джаза Леонида Осиповича Утесова (Лазаря Васбейна): «...Вспоминаю Бороду – так мы называли незабвенного Я. Д. Розенталю. Мы говорили: идем к Бороде, потому что чувствовали себя желанными гостями этого хлебосольного хозяина. Он не только знал весь театральный мир, но и вкусы каждого, умел внушить, что здесь именно отдыхают, а не работают на реализацию плана по винам и закускам. Это – начиная с конца двадцатых годов. Но и в шестидесятых элегантная фигура Бороды была знакома посетителям ВТО: в последние годы жизни он работал там и был доброй душой дома». В Первую мировую войну Я. Д. Розенталь был интендантским офицером, затем работал в Киеве, а в Москву перебрался в конце 1921 года, в одно время с Булгаковым. Он действительно мог круто обойтись с провинившимся официантом. Портрет же Арчибальда Арчибальдовича явно совпадает с портретом прототипа: «Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукоятки пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Карибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой». Здесь – возможный намек на военную службу Я. Д. Розенталю, изобиловавшую, по воспоминаниям знакомых, необыкновенными приключениями. Мистические же черты облика Арчибальда тоже имеют своих inferнальных прототипов, о

которых мы скажем в своем месте.

В дневнике Е. С. Булгаковой сохранилась одна запись, посвященная Я. Д. Розенталю и датированная 11 августа 1939 года: «Сегодня встретила одного знакомого... – «слышал, что М. А. написал изумительную пьесу» («Батум». – Б. С.). Слышал не в Москве, а где-то на юге.

Забавный был случай: Бюро заказов Елисеева. То же сообщение – Фанни Ник. – А кто вам сказал? – Яков Данилыч. Говорил, что потрясающая пьеса.

Яков Данилыч – главный заведующий рестораном в Жургазе. Слышал он, конечно, от посетителей. Но уж очень забавно: заведующий рестораном заказывает в гастрономе продукты – и тут же разговоры о пьесе, да так, как будто сам он лично слышал ее».

Вероятно, под влиянием этого эпизода и последовавшего за ним трагического для драматурга запрета «Батума» Булгаков несколько снизил образ А. А. в окончательном тексте «Мастера и Маргариты». Если в варианте 1934 года Арчибальд Арчибальдович покидал Дом Грибоедова перед самым пожаром с пустыми руками, то в последней редакции директор ресторана прихватывал с собой два ворованных балыка.

Ресторан Клуба театральных работников, располагавшийся в Старопименовском переулке, на весну и лето переезжал в филиал, которым служил садик у старинного особняка (дом № 11) на Страстном бульваре, где размещалось журнально-газетное объединение («Жургаз»). В саду «Жургаза», куда проникнуть можно было только по специальным пропускам, играл знаменитый джаз-оркестр Александра Цфасмана, часто исполнявший популярный в 20-е и 30-е годы фокстрот «Аллилуйя» американского композитора Винцента Юманса (в булгаковском архиве сохранились ноты этого фокстрота). «Аллилуйя» играет оркестр ресторана Дома Грибоедова перед тем, как туда приходит известие о гибели Берлиоза, а также джаз-оркестр на Великом балу у сатаны. Этот фокстрот символизирует пародию на христианское богослужение в уподобленном аду писательском ресторане.

Дом Герцена пародийно уподоблен Дому Грибоедова, поскольку фамилия известного драматурга Александра Сергеевича Грибоедова «гастрономическая» и указывает на главную страсть членов МАССОЛИТа – стремление хорошо поесть. Однако у реального Дома Герцена с именем Грибоедова есть и некоторая опосредованная связь, возможно, подтолкнувшая Булгакова дать писательскому дому имя автора «Горя от ума» (1820–1824). В этом доме в 1812 году родился писатель и публицист Александр Иванович Герцен, внебрачный сын крупного помещика И. А. Яковлева, брата владельца дома сенатора А. А. Яковлева. Сын сенатора Алексей, двоюродный брат А. И. Герцена, упоминается в «Горе от ума» княгиней Тугоуховской как чудака, который «чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник, князь Федор мой племянник!». В «Мастере и Маргарите» приведена история Дома Грибоедова:

«Дом назывался Домом Грибоедова на том основании, что будто бы некогда им владела тетка писателя – Александра Сергеевича Грибоедова. Ну владела или не владела – мы точно не знаем. Помнится даже, что, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было... Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из «Горя от ума» этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это!»

В Доме Герцена в отличие от Дома Грибоедова бывали и настоящие писатели, хотя порой показывали они себя там совсем не с лучшей стороны. Так, сцена скандала, который учиняет в ресторане Иван Бездомный, потрясенный встречей с Воландом и гибелью Берлиоза, имеет под

собой вполне реальный эпизод.

Казалось бы, трудно представить себе более несхожих писателей, чем Сергей Есенин и Михаил Булгаков. Общим, пожалуй, было то, что длительное время стихотворения одного и повести и пьесы другого распространялись в списках, так как долгое время творчество обоих находилось под негласным запретом. Однако при внимательном чтении главного булгаковского романа «Мастер и Маргарита» обнаруживаются неожиданные параллели с есенинской судьбой.

Отмечу также, что Булгаков, несомненно, проявлял интерес к есенинскому творчеству. Когда 7 мая 1926 года ОГПУ нагрянуло к Булгакову с обыском, то конфисковало не только крамольную повесть «Собачье сердце» и не менее крамольный дневник, но и стихотворение Веры Инбер, представлявшее собой пародию на Есенина.

Сразу после самоубийства поэта был издан сборник воспоминаний и статей «Памяти Есенина». Он открывался статьей Льва Троцкого, искреннего почитателя есенинского таланта. Из-за этой статьи несколько лет спустя почти весь тираж сборника был изъят из библиотек, да и в домашних библиотеках хранить его было небезопасно. Книга стала библиографической редкостью. При внимательном чтении открываются удивительные параллели. Так, в своей статье литературовед Иван Розанов описывал, каким был Есенин на 125-летнем юбилее Пушкина 6 июня 1924 года: «Все писатели приглашались к 6 ч. вечера к Дому Герцена на Тверском бульваре. Оттуда, выстроившись рядами, со знаменем во главе, двинулись к памятнику Пушкину, где должно было происходить возложение венка. Кажется, в истории русской литературы, а может быть, и не только русской, это была первая процессия писателей, и довольно многочисленная. «Читатели» стояли по обеим сторонам и созерцали невиданное зрелище».

Это очень напоминает описание процессии писателей, идущих за гробом Берлиоза, в «Мастере и Маргарите». Характерно, что именно на словах Маргариты: «Так это литераторы за гробом идут?» – смертельно больной Булгаков прекратил правку романа. Может быть, он вспомнил, что мемуары, легшие в основу этого эпизода, появились в связи со смертью великого поэта.

Розанов запечатлел Есенина на пушкинских торжествах у памятника на Тверском бульваре: «...Появилась фигура Есенина. Он был без шляпы. Лыняные кудри резко выделяли его из окружающих. Сильно раскачиваясь руками и выкрикивая строчки, он прочел свое обращение «К Пушкину». Впервые прозвучало стихотворение, известное теперь всем и каждому:

Мечтал о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю
с собой.....О Александр! Ты был повеса,
Как я сегодня хулиган...

От Дома Герцена, расходясь по домам, мы шли до Никитских ворот небольшой группой в 5–6 человек. Обменивались впечатлениями. Из стихов Сергея Городецкого произвела впечатление, вызвав недоумение, и осталась в памяти фраза, что Пушкин умер от «провокационной» (!) пули Дантеса».

Также поэт Евгений Сокол оставил яркую зарисовку Есенина в Доме Герцена в ночь с 22 на 23 декабря 1925 года – последнюю его ночь в Москве: «В клубе Дома Герцена сошлись мы часов около одиннадцати – Есенин, С. А. Поляков, К. А. Свирский (сын) и я.

Есенин нервничал, как нервничал всегда, когда много пил, – а он единственный из нас в этот день пил много, пил еще днем, там же в клубе.

Днем он шумел, затевал скандал, со многими ссорился, назвал одного из писателей

«продажной душой», других – иными, не менее резкими словами.

Его тогда утомили с трудом и увели из клуба.

Кто уводил его, не знаю: днем я в клубе не был.

Часов в одиннадцать, выпавшись, Есенин появился опять и опять пил вино, расплескивая его из бокала сильно дрожавшей рукой.

Помнил он все, что делал днем.

И как будто оправдываясь, как будто извиняясь, говорил С. А. Полякову, бывшему в тот день дежурным старшиной по клубу:

– Ведь я же не виноват. Ведь они же меня нарочно на скандал вызывают, травят, ножку всегда подставить стараются. Завидуют они мне, и из зависти все это.

Пил, волновался заметней:

– Меня выводить из клуба? Меня назвать хулиганом? Да ведь они все – мразь и подметки моей, ногтя моего не стоят, а тоже мнят о себе... Сволочи!.. Я писатель. Я большой поэт, а они кто? Что они написали? Что своего создали? Строчками моими живут! Кровью моей живут, и меня же осуждают.

Пил и расплескивал вино. Чокался громко, чуть не опрокидывая другие бокалы.

Говорил об этом – об обидах своих – долго и многословно, с болью, с надрывом.

Но это не были пьяные жалобы. Чувствовалось в каждом слове давно наболевшее, давно рвавшееся быть высказанным, подолгу сдерживаемое в себе самом и наконец прорвавшееся скандалом».

Не напоминает ли все это тебе, читатель, скандал, устроенный Иван Бездомным в ресторане Дома Грибоедова, в котором современники легко узнавали Дом Герцена на Тверском бульваре? А поэт Рюхин, тяжело завидующий Пушкину, которого «обессмертил белогвардеец Дантес», не цитирует ли стихи Сергея Городецкого о «провокаторе Дантесе»? Скандал становится для Бездомного родом катарсиса, и здесь в его речах возникают есенинские нотки. Из комсомольского поэта, вроде Александра Безыменского, который был одним из прототипов этого булгаковского персонажа, Иван превращается в человека с корнями, в профессора Понырева, правда, по совету мастера, навсегда бросив писать стихи.

Ряд литераторов МАССОЛИТа также имеет своих прототипов. Например, критик Мстислав Лаврович – это пародия, через лавровишневые капли, на писателя и драматурга Всеволода Витальевича Вишневского, одного из ревностных гонителей Булгакова, много способствовавшего, в частности, срыву постановки «Кабалы святош» в ленинградском Большом драматическом театре. Вишневский отразился и в одном из посетителей грибоедовского ресторана – «писателе Иоганне из Кронштадта». Здесь – намек на киносценарии «Мы из Кронштадта» (1933) и «Мы – русский народ» (1937), написанные Вишневским и связывающие драматурга с другим прототипом Иоганна из Кронштадта – известным церковным деятелем и проповедником, причисленным Русской православной церковью к лику святых, о. Иоанном Кронштадтским (И. И. Сергеевым). О. Иоанн был протоиереем Кронштадтского собора и почетным членом черносотенного «Союза русского народа». В 1882 году он основал Дом трудолюбия в Кронштадте, где были устроены рабочие

мастерские, вечерние курсы ручного труда, школа для трехсот детей, библиотека, сиротский приют, народная столовая и другие учреждения для призрения нуждающихся. Получается, что в каком-то смысле Дом Грибоедова – это пародия на Дом трудолюбия. Народная столовая здесь превратилась в роскошный ресторан. Библиотека в Доме Грибоедова блистательно отсутствует – членам МАССОЛИТа она не нужна, ведь коллеги Берлиоза не читатели, а писатели. Вместо же трудовых учреждений Дома трудолюбия в писательском доме располагаются отделения, связанные исключительно с отдыхом и развлечениями: «Рыбно-дачная секция», «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М. В. Подложной», «Перелыгино», «Касса», «Личные расчеты скетчистов», «Квартирный вопрос», «Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия). Ялта, Суук-су, Боровое, Цихисдзири, Махинджаури, Ленинград (Зимний дворец)» (названия курортов и туристских достопримечательностей говорят сами за себя), «Бильярдная» и др.

Главное помещение Дома Грибоедова – ресторан. Это не случайно. В возглавляемой Берлиозом писательской организации все озабочено отнюдь не созданием нетленных литературных шедевров, а получением максимума материальных благ. Все здесь начинается с вкусной и недорогой еды – членам МАССОЛИТа деликатесы отпускают по льготным ценам. Главное, чем занимаются в Доме Грибоедова, – это распределение материальных благ в виде дач в Перелыгино (прозрачный намек на знаменитый писательский поселок Переделкино под Москвой), путевок и творческих командировок на кавказские и крымские курорты.

Чревоугодие было одной из немногих страстей, которой охотно предавались официально признанные советские литераторы. Председатель Главреперткома в 1932–1937 гг., драматург и театральный критик Осаф Семенович Литовский был одним из самых непримиримых противников Булгакова и деятельно способствовал запрещению всех булгаковских пьес. В своей мемуарной книге «Так и было» (1958) он с удовольствием приводит диалог «красного графа» А. Н. Толстого с актером Театра Революции (нынешнего Театра Моссовета)

М. М. Штраухом на премьере одной посредственной пьесы: «Как-то раз после обеда у меня Алексей Николаевич пошел в Театр Революции на премьеру довольно слабой пьесы «Клевета»... Когда в первом же антракте Максим Максимович Штраух спросил, как ему понравилась пьеса, Толстой ответил на вопрос вопросом и спросил, обедал ли он когда-нибудь у Литовского.

– Если вы, Максим Максимович, не обедали, я вам очень рекомендую. Это настоящий хлебосол, типичный еврейский помещик. А как кормят! Гм... – промычал Толстой и поцеловал кончики пальцев».

Фамилия Литовского спародирована в фамилии погубившего Мастера критика Латунского, члена МАССОЛИТа. Двенадцать же членов руководства МАССОЛИТа, напрасно ожидающих в Доме Грибоедова своего председателя, пародийно уподоблены двенадцати апостолам, только не христианской, а новой коммунистической веры. Погибший Берлиоз повторяет судьбу Иисуса Христа, правда, смерть претерпевает, как Иоанн Креститель, – от усекновения головы.

«Штурман Жорж» – это не только пародия на известную французскую писательницу Жорж Санд (Аврору Дюпен) (под таким псевдонимом пишет присутствующая на заседании МАССОЛИТа «московская купеческая сирота» Настасья Лукинична Непременова, автор морских батальных рассказов). Тут есть и конкретный прототип из булгаковских современниц – драматург Софья Александровна Апраксина-Лавринойтис, писавшая под псевдонимом Сергей Мятный. Как свидетельствуют записи в дневнике третьей жены писателя Е. С. Булгаковой, Апраксина-Лавринойтис была знакома с Булгаковым и в марте 1939 года безуспешно пыталась дать ему свое либретто для Большого театра. 5 марта Елена Сергеевна отметила:

«Звонок.

– Я писательница, встречалась раньше с Михаилом Андреевичем и хорошо его знаю...

– С Михаилом Афанасьевичем? – Поперхнулась. Фамилия неразборчивая. Словом, написала либретто. Хочет, чтобы М. А. прочитал». 8 марта писательница «позвонила вторично и оказалась Сергей Мятажный». Отметим, что в отличие от С. Мятажного Булгаков хорошо запомнил Апраксину-Лавринойтис, ибо восходящая к ней колоритная героиня появлялась уже в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» под псевдонимом Боцман Жорж и с почти апокалиптическим возрастом 66 лет. Другим прототипом Штурмана Жоржа скорее всего стала Лариса Михайловна Рейснер, писательница и активный участник Гражданской войны, во время которой она вместе со своим мужем Федором Федоровичем Раскольниковым (Ильиным) в качестве политработника находилась на кораблях Красного флота. Впечатления того времени воплотились в военно-морской прозе Л. А. Рейснер. Она стала прототипом женщины-комиссара в пьесе Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933). Ф. Ф. Раскольников, один из руководителей советских военно-морских сил, а позднее дипломат, в конце 20-х годов был начальником Главреперткома и редактором журнала «Красная Новь». В это время Булгаков не побоялся подвергнуть публичной критике пьесу Раскольникова «Робеспьер» (по воспоминаниям Е. С. Булгаковой, автор пьесы был настолько взбешен критикой, что ее муж даже опасался выстрела в спину).

Беллетрист Бескудников в ранней редакции был председателем секции драматургов, причем появлялся в Доме Грибоедова «в хорошем, из парижской материи, костюме и крепкой обуви, тоже французского производства». Эти детали связывают данный персонаж с героем рассказа «Был май» молодым драматургом Полиевктом Эдуардовичем, только что вернувшимся из-за границы и одетым во все иностранное. Очевидно, у Полиевкта Эдуардовича и Бескудникова был общий прототип – уже упоминавшийся писатель и драматург Владимир Киршон, гонитель и конкурент Булгакова.

Сцена, когда Коровьева-Фагота и Бегемота не пускают в писательский ресторан из-за отсутствия писательских удостоверений, – это не только бытовая московская зарисовка реальных событий у того же ресторана в садике «Жургаза», но и отсылка к вполне конкретному литературному источнику. Речь идет о романе французского писателя, Нобелевского лауреата Анатоля Франса (Тибо) «На белом камне» (1904), где герой, оказавшись в социалистическом будущем, не может попасть в ресторан, так как от него требуют предъявить членский билет какой-либо трудовой артели. Булгаковская мысль о том, что противоестественно считать человека способным к творческому труду – писательству только на основании его принадлежности к литературной организации, оказывается созвучна традиции. А. Франс предвидел, что в обществе будущего осуществление социалистического идеала приведет к гипертрофированному развитию машинного производства и примитивной уравниловке, не оставит места для подлинного творчества. Булгаков писал уже в социалистическом обществе, и МАССОЛИТ – злая сатира на это общество, где человека определяют писателем только по наличию у него клочка картона в дорогой коже «с золотой широкой каймой».

Бегемот и Коровьев смогли проникнуть в грибоедовский ресторан, назвавшись именами известных в XIX в., но основательно забытых в XX в. писателя и журналиста Ивана Ивановича Панаева и критика и историка литературы Александра Михайловича Скабичевского, причем эти имена оказываются взаимозаменяемы: «Коровьев против фамилии «Панаев» написал «Скабичевский», а Бегемот против Скабичевского написал «Панаев». Оба они олицетворяли поверхностную, неглубокую критику демократического направления, не способную постичь сути явлений, но достаточно популярную среди советских литераторов в первые

послереволюционные годы. Такая же формальная иерархия, как и в написанной Скабичевским «Истории новейшей литературы» (1891), присутствует в МАССОЛИТе, где писателями считают только лиц с соответствующими удостоверениями, а особо выдающимися – тех, кто входит в состав руководящих органов. Скабичевский и Панаев вполне подходят под формальные критерии обитателей Дома Грибоедова. «Литературные воспоминания» А. М. Скабичевского, последний раз переизданные в наиболее полном виде в 1928 г., накануне начала работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита», послужили важным источником для описания пожара в Доме Грибоедова и других пожаров в Москве (Торгсина на Смоленском рынке и дома 302-бис по Садовой). Скабичевский рассказывал о пожарной эпидемии 1862 года в Петербурге, запечатленной также в романе Достоевского «Бесы» (1871–1872). Автор «Литературных воспоминаний» яркими красками нарисовал пожар Апраксина двора, случившийся в Духов день, 28 мая 1862 года: «В исторический день Апраксинского пожара стечение публики в Летнем саду, благодаря хорошей погоде, было особенно многолюдное. И вот в самый разгар гуляния, часу в пятом, разом во всех концах сада раздались крики:

– Спасайтесь, горим, Апраксин весь в огне!..

Началась страшная паника. Публика в ужасе бросилась к выходам из сада, и у каждого ворот произошла смертельная давка, из которой многих женщин вынесли замертво. Пользуясь этой суматохой, мазурики уже не воровали, а прямо срывали с девиц драгоценности, с ключьями платья и кровью из разорванных ушей. Это и дало повод предполагать, что поджог был произведен мазуриками с специальной целью поживиться насчет гуляющих в Летнем саду разодетых купчих. Другие утверждали, что пожар начался с часовни, так как купцы и их дочери-невесты слишком переусердствовали и расставили такую массу свечей ради праздника, что от жара все кругом вспыхнуло.

Первое, что поразило меня, когда мы переехали на ялик через Неву, – это вид Невского проспекта: все магазины сплошь были закрыты, не видно было ни одного экипажа вдоль проспекта, ни одного пешехода на тротуарах. Город точно весь вымер. Я никогда не видал Невского столь пустынным, даже в глухую ночь, в три, в четыре часа: было как-то особенно жутко. На Казанской площади глазам нашим представился высокий холм из кусков разных материй.

Пройдя затем Гостиный двор, мы свернули на площадь Александринского театра и, через Театральный переулок, вышли на Чернышеву площадь. Здесь пожар предстал перед нами во всем своем грандиозном ужасе.

Я уже и не помню, как мы с отцом перебрались через площадь сквозь удушливый дым, нестерпимый жар, осыпаемые бумажным пеплом, летевшим из окон пылавшего министерства внутренних дел. Только перейдя через Чернышев мост, мы имели возможность оглядеться и отдать себе отчет в происходящем. С одной стороны из окон министерства вились громадные снопы пламени, на наших глазах занималась одна зала за другой, и когда огонь проникал в новую залу, с треском сыпались стекла из ее окон и появлялись вслед за тем новые языки пламени.

С другой стороны огонь, перебросившись через Фонтанку, пожирал высокие поленницы дровяного двора. Замечательно при этом, что рыбный садок близ Чернышева моста, несмотря на то, что находился на пути огня, был пощажен им и остался нетронутым. Не ограничиваясь набережными Фонтанки, огонь по Чернышеву и Лештукову переулку дошел почти до Пяти углов, пожрав по пути много десятков домов...

Выйдя на набережную Фонтанки, мы пошли вдоль нее по направлению к Семеновскому мосту.

Щукин и Апраксин дворы в это время представляли собой сплошное море пламени в квадратную версту в окружности. Зданий не было уже видно: одно бушующее пламя, нечто вроде Дантова ада. Жар был почти нестерпимый, так как ветер дул в нашу сторону. Мимо нас проскакал рысью, нам навстречу, император, верхом на коне, окруженный свитой. За ним бежала толпа народа. Среди толпы ходили слухи, что разъяренная чернь побросала несколько человек в огонь, подозревая в них поджигателей.

Повернув затем на Гороховую и Садовую, мы прошли в тылу пожара мимо горящих рядов. Здесь было легче идти, так как ветер дул в противоположную сторону, и мы могли подходить вследствие загромождения улицы к самым рядам. Выбравшись затем на Невский и обходя таким образом весь пожар, мы направились домой.

Вечером вспыхнуло в городе еще несколько пожаров в разных окраинах, так что небо со всех сторон было в заревах. Пожары эти были предоставлены самим себе, так как все силы были сосредоточены на главном, угрожавшем и Гостиному двору, и банку, и публичной библиотеке, но если все эти здания удалось отстоять, то благодаря лишь направлению ветра в противоположную сторону.

После того прошло еще два или три дня, в которые было по три, по четыре пожара в сутки. Дошло до такой паники, что в канцелярии Суворова (петербургского генерал-губернатора. – Б. С.) чиновники побросали занятия и намеревались расходиться по домам. Но во всяком случае ни одного мало-мальски внушительного пожара больше уже не было. А затем вскоре погода испортилась, пошли дожди; вместе с тем прекратились и пожары, свидетельствуя этим, что главная причина их заключалась не в чем ином, как в засухе».

Петербургские пожары 1862 года описаны также в «Воспоминаниях» (1889) вдовы И. И. Панаева Авдотьи Яковлевны Панаевой (муж ее скончался 18 февраля 1862 года, за несколько месяцев до начала «пожарной эпидемии»). Булгаков, несомненно, был знаком с обеими книгами, и это стало еще одной причиной взаимозаменяемости фамилий «Скабичевский» и «Панаев» в сцене на веранде ресторана.

Свидетельство А. Я. Панаевой во многом совпало с мемуарами А. М. Скабичевского: «В Духов день... в дверях комнаты, где я сидела за работой, появился Андрей, мой лакей, и перепуганным голосом проговорил: «Авдотья Яковлевна, Петербург со всех сторон подожгли!»

У меня мелькнула мысль, что Андрей вдруг сошел с ума; я невольно посмотрела ему в глаза, но не нашла в них ничего дикого, кроме страшного испуга, а он поспешил добавить:

– Извольте сами выйти на подъезд и увидите, что делается на улице.

Я вышла на подъезд и в самом деле поразились сумятицей, которая происходила на улице. Собственные экипажи мчались по направлению к Невскому, на извозчиках сидели и стояли по несколько седоков. Народ толпами бежал посреди улицы, а на тротуаре у каждого дома стояли жильцы; у нашего подъезда также стояла группа прислуги и жильцов. На лицах всех было выражение испуга. Да и точно можно было испугаться скачущих экипажей, бегущей толпы народа и крика кучеров. К довершению всего, сильный ветер рвал с головы шляпы, пыль столбом поднималась с мостовой и ослепляла глаза».

Далее А. Я. Панаева приводит рассказ ограбленной на пожаре купеческой свахи:

«– И, матушка, точнехонько свету представление приключилось, мужской пол как бросился из саду, а за ним и наша сестра. В воротах такая стала давка, что смерть, а мошенники-душегубцы

и ну тащить с нас что попало. С меня сволокли ковровый платок, а с Марьи Савишны – тысячную шаль с брошкой сорвали. Кричали мы, кричали, да кому было нас, слабых женщин, защищать! С дочерей Марьи Савишны с шеи сорвали жемчуг. Вот в какое разорение все купечество подпало, до свадеб ли теперь, а нашей сестре приходится с голоду помирать».

Панаева передает различные слухи и описывает, как на ее глазах толпа схватила двух молодых людей, помогавших пожарным тушить пожар, подозревая в них поджигателей: «Хороши эти молодцы, – вечер подожгли, а теперь для отводу глаз качают воду да еще посмеиваются», причем «какая-то пожилая женщина в платке, стоявшая около меня, перекрестилась и радостно произнесла: «Слава те, господи, что изловили этих нехристей, а то опять быть пожару». В поджогах подозревали поляков, студентов и «нигилистов» и едва ли не нечистую силу. Когда зашла речь о том, что «жильцы имеют право потребовать от дворников, чтобы они заперли ворота... кучер утвердительно заметил:

– Не поможет! У поджигателей, сказывают, имеется такой состав: мазанут им стену дома, а он через час пречудесно вспыхнет. Известно – все поляки поджигают».

Ряд деталей пожара в Доме Грибоедова и в других местах в Москве Булгаков взял из мемуаров Панаевой. Подобно мнимым поджигателям во время петербургского пожара 1862 г., настоящий поджигатель Коровьев-Фагот помогает пожарным тушить Дом Грибоедова, и в результате здание сгорает дотла. Для поджогов Бегемот и Коровьев используют зажигательную смесь из примуса – бензин. Во время охоты за Воландом и его свитой в эпилоге романа обезумевшая толпа хватается сотни котов, а также всех людей с фамилиями, хоть отдаленно напоминающими Коровьева и Воланда. Среди задержанных оказался и человек с польской фамилией – кандидат химических наук Ветчинкевич. Здесь – отзвук передаваемых Панаевой слухов, что поджог устроили поляки. Точно так же, как Авдотья Яковлевна, сперва заподозрившая своего лакея в сумасшествии, а затем по глазам убедившаяся в его полной нормальности, Александр Рюхин, взглянув в глаза Ивану Бездомному, приходит к выводу, что тот совершенно здоров и его зря привезли в психиатрическую клинику профессора Стравинского. Когда Мастер и Маргарита вместе с поджегшим арбатский подвальчик Азazelло садятся на черных коней, чтобы покинуть Москву, увидевшая их кухарка, «простонав, хотела поднять руку для крестного знамения», как и женщина из рассказа Панаевой, но подручный Воланда пригрозил ей отрезать руку.

Еще больше деталей московских пожаров взято Булгаковым у Скабичевского. Воланд, подобно автору «Литературных воспоминаний», использовал как синонимы слова «толпа» и «чернь» в ранней редакции «Мастера и Маргариты», когда втолковывал Берлиозу и Бездомному, что «толпа – во все времена толпа, чернь...». В варианте 1931 года Иван Бездомный, оказавшись в психиатрической лечебнице (тогда он именовался то Покинутым, то Безродным), «пророчески громко сказал:

– Ну, пусть погибнет красная столица, я в лето от Рождества Христова 1943-е все сделал, чтобы спасти ее! Но... но победил ты меня, сын гибели, и заточил меня, спасителя...

Он поднялся и вытянул руки, и глаза его стали мутны и неземной красоты.

– И увижу ее в огне пожаров, – продолжал Иван, – в дыму увижу безумных, бегущих по Бульварному кольцу...»

Во всех редакциях романа, кроме последней, масштаб пожаров в Москве, вызванных подручными Воланда, приближался к масштабу петербургских пожаров в описании Скабичевского, причем было много жертв. Лишь в последней редакции «Мастера и Маргариты»

сгорело всего несколько зданий, вокруг которых разворачивалось действие, и обошлось без жертв. Пожар в романе уничтожил те дома, которые были порождены фантазией писателя, позволяя считать все происшедшее сном, не оставившим никаких следов в реальной жизни. Картину опустевшего вмиг Петербурга, нарисованную Скабичевским, Булгаков использовал в пьесе «Адам и Ева», когда изображал обезлюдевший в результате газовой атаки Ленинград. При пожаре в грибоедовском ресторане «как бы зияющая пасть с черными краями появилась в тенте и стала расползаться во все стороны. Огонь, проскочив сквозь нее, поднялся до самой крыши грибоедовского дома. Лежащие на окне второго этажа папки с бумагами в комнате редакции вдруг вспыхнули, а за ними схватило штору, и тут огонь, гудя, как будто кто-то его раздувал, столбами пошел внутрь теткиного дома», а из Дома Грибоедова, «к чугунной решетке бульвара, откуда в среду вечером пришел не понятый никем первый вестник несчастья Иванушка, теперь бежали недообедавшие писатели, официанты, Софья Павловна, Боба, Петракова, Петраков». У Скабичевского сходным образом горит здание министерства внутренних дел, когда бумажный пепел осыпает наблюдателя, а толпа гуляющих, подобно посетителям ресторана, в панике покидает Летний сад. Коровьев и Бегемот внешне очень походят на «мазуриков», которым молва, по свидетельству автора «Литературных воспоминаний», приписывала поджог с целью поживиться в возникшей панике имуществом гуляющих купчих. У Булгакова, однако, добыча Бегемота и Коровьева на пожаре невелика: обгоревший поварской халат, «небольшой ландшафтик в золотой раме» и целая семга. Немного больше – два больших балыка смог унести с собой Арчибальд Арчибальдович (как и у Скабичевского, огонь пощадил рыбу). В Петербурге горят места торговли – Апраксин и Гостиный дворы, у Булгакова жертвой пожара становится Торгсин на Смоленской. Подобно Скабичевскому, Воланд видит на пожаре носителя верховной власти – Сталина, констатируя в окончательном тексте «Мастера и Маргариты»: «У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь». Как и петербургские пожары 1862 года, московские пожары прекращает посланный Воландом сильнейший ливень с грозой.

В варианте 1934 года Маргарита и Мастер наблюдали пожар почти так же, как и А. Я. Панаева. У Булгакова: «Первый пожар подплыл под ноги поэту на Волхонке. Там пылал трехэтажный дом напротив музея. Люди, находящиеся в состоянии отчаяния, бегали по мостовой, на которой валялись в полном беспорядке разбитая мебель, искрошенные цветочные вазоны». А в панаевских «Воспоминаниях» читаем: «В одном доме на полуразрушенной стене комнаты каким-то чудом уцелел большой поясной портрет в золоченой раме (не отсюда ли спасенный Бегемотом ландшафтик в золоченой раме? – Б. С.). Вся мостовая была завалена выбитыми из домов рамами, искалеченной мебелью и домашней утварью».

У Скабичевского петербургский пожар сравнивается с Дантовым адом. В начале «Мастера и Маргариты» с адом сравнивается грибоедовский ресторан и все место обитания МАССОЛИТа, чем уже предопределяется его гибель в огне пожара. Расписываясь как «Панаев» и «Скабичевский», Коровьев-Фагот и Бегемот напоминают о знаменитых петербургских пожарах, описания которых связаны с этими фамилиями, однако угрожающему предупреждению вял только проницательный Арчибальд Арчибальдович.

Еще одно место в мемуарах Скабичевского, вероятно, привлекло внимание автора «Мастера и Маргариты» – рассказ о студенческих вечеринках: «...Напивались очень быстро и не проходило и часа после начала попойки, как поднимался страшный содом общего беснования: кто плясал вприсядку, кто боролся с товарищем; менее опьяненные продолжали вести какой-нибудь философский спор, причем заплетающиеся языки несли невообразимую чушь; в конце концов спорившие менялись своими утверждениями (поэтому, быть может, Бегемот и Коровьев так легко меняются фамилиями «Панаев» и «Скабичевский». – Б. С.)...» В грибоедовском ресторане царит подобное же содомское веселье: «Покрытые испариной лица как будто

засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда». Скабичевский утверждал: «Никаких ссор в пьяном виде у нас не было». В ресторане происходит не только ссора, но и драка Ивана Бездомного с членами МАССОЛИТа, в том числе со своим другом, поэтом Александром Рюхиным, причем в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» по реакции окружающих было очевидно, что ссоры по пьяному делу в этом заведении отнюдь не редкость. Булгаков наглядно демонстрирует падение литературных нравов со времен Скабичевского.

Забавно, что Софья Павловна из комедии Грибоедова превращается в девушку на контроле у ресторана, спрашивающую у посетителей писательские удостоверения. Слова же Воланда о новом здании, которое непременно будет построено на месте сгоревшего Дома Грибоедова, могут быть иронически соотнесены со знаменитым утверждением Чацкого: «Дома новы, да предрассудки стары».

Пожар Дома Грибоедова и других зданий в Москве заставляет вспомнить мысль русского философа Льва Шестова, высказанную им в работе «Афины и Иерусалим» (1930–1938): «От копеечной свечи Москва сгорела, а Распутин и Ленин – тоже копеечные свечи – сожгли всю Россию». Пожары в «Мастере и Маргарите» символизируют печальные последствия революции для России, вождю которой В. И. Ленину и его соратникам уподоблены Воланд со свитой помощников, выступающих в роли поджигателей.

Михаил Александрович Берлиоз, председатель МАССОЛИТа, некоторыми портретными чертами напоминает известного поэта, автора антирелигиозных стихов, в том числе «Евангелия от Демьяна», Демьяна Бедного (Ефима Алексеевича Придворова). Как и Бедный, Берлиоз «был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе». К портрету автора «Евангелия от Демьяна» здесь добавлены роговые очки, а традиционная для Бедного шляпа пирожком из зимней по сезону превращена в летнюю (хотя летние головные уборы обычно так не называют). Роговые же очки связывают председателя МАССОЛИТа не только с подобным ему мнимым иностранцем в Торгсине, но и с еще одним реальным прототипом – председателем РАППа Леопольдом Леонидовичем Авербахом. Намек на эту фамилию в завуалированной форме присутствует в эпизоде, когда Воланд угощает Берлиоза и Ивана Бездомного именно тем сортом папирос, каковой желает Бездомный, – «Нашей маркой». В связи с этим возникает ассоциация со сценой в погребе Ауэрбаха из «Фауста» Гете, где Мефистофель мгновенно предоставляет посетителям тот сорт вина, который они желают. Здесь надо иметь в виду практическое тождество фамилий Авербах и Ауэрбах.

В «Новом завете без изъяна евангелиста Демьяна» Д. Бедного, опубликованном в «Правде» в апреле – мае 1925 года, финал звучал следующим образом:

Точное суждение о Новом завете: Иисуса Христа никогда не было на свете. Так что некому было умирать и воскресать, Не о ком было Евангелия писать.

Точно так же Берлиоз убеждает Бездомного, что «главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого как личности вовсе не существовало на свете, и что все рассказы о нем – простые выдумки, самый обыкновенный миф». Отметим, что в булгаковском архиве сохранились вырезки из «Правды» с фельетонами Д. Бедного, а ответ на Демьяново «Евангелие» был конфискован при обыске у Булгакова в мае 1926 года. В этом «Послании евангелисту Демьяну», написанном поэтом и журналистом Николаем Горбачевым, есть такие строки:

Пусть Будда, Моисей, Конфуций и Христос — Далекий миф, мы это Понимаем, Но все-таки нельзя, как Годовалый пес, На все и вся захлебываться Лаем. Христос, сын плотника, когда-то Был казнен, Пусть это — миф, но все ж, Когда прохожий Спросил его: «Кто ты?» — ему Ответил он, — «Сын человеческий», а не Сказал — «Сын Божий». Пусть миф Христос, как мифом Был Сократ, Платонов «Пир» — вот кто нам Дал Сократа. Так что ж, поэтому и надобно Подряд Плевать на все, что в человеке Свято? Нет, ты, Демьян, Христа не Оскорбил, Ты не задел его своим пером Нимало. Разбойник был, Иуда был, Тебя лишь только не хватало. Ты сгустки крови у Креста Копнул ноздрей, как толстый Боров, Ты только хрюкнул на Христа, Ефим Лакеевич Придворов. Но ты свершил двойной, Тяжелый грех. Своим дешевым, балаганным Вздором Ты оскорбил поэтов вольный Цех И малый свой талант покрыл Большим позором.

Стихи Демьяна Бедного о Новом Завете Булгаков в романе как бы передал Бездомному, а их критику с позиций Горбачева — Мастеру.

Предсказание Воландом гибели Берлиоза сделано в полном соответствии с канонами астрологии. Сатана отмечал наличие Меркурия во втором доме эклиптики. Это означало, что председатель МАССОЛИТа счастлив в торговле. Михаил Александрович действительно ввел торгующих в святой храм литературы, был и удачлив в коммерции — получении материальных благ в обмен на убеждения и отказ от свободы творчества (его последние минуты озаряет мечта о поездке на отдых в Кисловодск). За это следует наказание. В редакции романа 1929 года Воланд применительно к судьбе Берлиоза подчеркивал, что «луна ушла из пятого дома» (в окончательном тексте осталось неопределенное «луна ушла...»). Это указывало на отсутствие у Михаила Александровича детей, т. е. прямых наследников. Действительно, единственным его наследником остается киевский дядя, которому Воланд и предлагает дать телеграмму. Несчастье в шестом доме, о котором говорит сатана, означает неудачу в браке, и действительно, как выясняется в дальнейшем, супруга Михаила Александровича сбежала в Харьков с балетмейстером. Седьмой дом, куда в этот вечер перемещается светило, связанное с Берлиозом, — это дом смерти. Поэтому председатель МАССОЛИТа гибнет под колесами трамвая сразу после разговора с дьяволом.

Предсказание судьбы Берлиоза также может быть соотнесено с романом немецкого романиста-мистика Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815–1816), где рассказчик приглашает читателя разделить его общество на каменной скамье под сенью платанов: «С томлением неизъяснимым смотрели бы мы с тобой на синие причудливые громады гор». Он утверждает, что «наши, как мы их обычно именуем, грезы и фантазии являются, быть может, лишь символическим откровением сущности таинственных нитей, которые тянутся через всю нашу жизнь и связывают воедино все ее проявления; я подумал, что обречен на гибель тот, кто вообразит, будто познание это дает ему право насильственно разорвать тайные нити и схватиться с сумрачной силой, властвующей над нами». Воланд предупреждает Берлиоза об этих «таинственных нитях», над которыми человек не властен: «...Тот, кто еще недавно полагал, что он чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим неподвижно в деревянном ящике, и все окружающие, понимая, что толку от лежащего нет более никакого, сжигают его в печи. А бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск... пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собой управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой?» Председатель МАССОЛИТа, который отрицает существование и Бога, и дьявола и не привык к необыкновенным явлениям, обречен на гибель, поскольку самонадеянно вообразил, что его поверхностные знания в области христианства, почерпнутые из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, дают основание пренебрегать знаменами

судьбы. К тому же Берлиоз, не привыкший к необычным явлениям, так и не понял, кто был перед ним на Патриарших.

Эпизод с отрезанной головой председателя МАССОЛИТа имеет множество литературных параллелей, начиная от усекновения головы Иоанна Крестителя. Тут можно назвать, в частности, и готический роман английского писателя Чарльза Мэтьюрина (1782–1824) «Мельмот-скиталец» (1820), ставший важным источником линии, связанной с помещением поэта Ивана Бездомного в сумасшедший дом. У одного из героев Мэтьюрина, Стентона, очутившегося в психиатрической лечебнице, там «оказались два пренеприятных соседа», один из которых постоянно распевал оперные куплеты, а другой, прозванный Буйной головой, все время повторял в бреду: «Руфь, сестра моя, не искушай меня этой телячьей головой (здесь имелась в виду голова казненного в 1649 году в ходе пуританской революции английского короля Карла I. – Б. С.), из нее струится кровь; молю тебя, брось ее на пол, не пристало женщине держать ее в руках, даже если братья пьют эту кровь».

Во время Великого бала у сатаны отрезанная женщиной-вагоновожатой голова Берлиоза превращается в чашу, к которой «прикасается женщина» – Маргарита. Она пьет из черепа кровь, превратившуюся в вино, причем Коровьев-Фагот убеждает Маргариту: «Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья».

Отрезанная голова Берлиоза заставляет также вспомнить «Голову профессора Доуэля» (1925) известного русского писателя-фантаста Александра Романовича Беляева. Мари Лоран, героиня этого рассказа, в 1937 году переработанного в роман, видит в лаборатории профессора Керна голову Доуэля, прикрепленную к квадратной стеклянной доске, причем «голова внимательно и скорбно смотрела на Лоран, мигая веками». У Булгакова на Великом балу у сатаны «веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза». Доуэль, как и Берлиоз, сначала умер (от астмы), а потом его голова, как и голова председателя МАССОЛИТа, была воскрешена, чтобы помогать в дьявольских опытах профессору Керну. В «Мастере и Маргарите» голова Михаила Александровича воскресла лишь затем, чтобы выслушать окончание доказательства Воланда, начатого гибелью литератора под трамваем на Патриарших прудах: «Все сбылось, не правда ли? – продолжал Воланд, глядя в глаза головы, – голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это – факт. А факт – самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует дальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие». Берлиозу не дано «жизни в смерти» не столько из-за его неверия (ведь на Великом балу у сатаны в реальность дьявола он, кажется, поверил), сколько по причине того, что после председателя МАССОЛИТа в отличие от Мастера не осталось на Земле ничего нетленного. У Беляева мозг гениального Доуэля способен существовать и без телесной оболочки. А для булгаковского героя жизнь заключена лишь в материальных благах, и существование его головы (или души) без тела теряет всякий смысл.

Совпадает и целый ряд деталей у Беляева и Булгакова. Профессор Доуэль, очнувшись, видит, что его голова лежит на кухонном столе, а рядом, на более высоком прозекторском столе, покоится его обезглавленное тело с вскрытой грудной клеткой, из которой извлечено сердце. Точно так же в «Мастере и Маргарите» в прозекторской мы видим на одном столе отрезанную

голову Берлиоза, а на другом – его тело с раздавленной грудной клеткой.

Керн, которому для своих опытов нужно достать пару трупов, рассуждает почти так же, как Воланд в беседе с Михаилом Александровичем: «Каждый день с непреложностью закона природы в городе гибнет от уличного движения несколько человек, не считая несчастных случаев на заводах, фабриках, постройках. Ну и вот эти обреченные, жизнерадостные, полные сил и здоровья люди сегодня спокойно уснут, не зная, что их ожидает завтра. Завтра утром они встанут и, весело напевая, будут одеваться, чтобы идти, как они будут думать, на работу, а на самом деле – навстречу своей неизбежной смерти. В то же время в другом конце города, так же беззаботно напевая, будет одеваться их невольный палач: шофер или вагоновожатый. Потом жертва выйдет из своей квартиры, палач выедет из противоположного конца города из своего гаража или трамвайного парка. Преодолевая поток уличного движения, они упорно будут приближаться друг к другу, не зная друг друга, до самой роковой точки пересечения их путей. Потом на одно короткое мгновение кто-то из них зазеваается – и готово. На статистических счетах, отмечающих число жертв уличного движения, прибавится одна косточка. Тысячи случайностей должны привести их к этой фатальной точке пересечения. И тем не менее все это неуклонно совершится с точностью часового механизма, сдвигающего на мгновение в одну плоскость две часовые стрелки, идущие с различной скоростью».

Точно так же Воланд предсказывает Берлиозу, что его невольным палачом будет «русская женщина, комсомолка» – вагоновожатая трамвая, а не враги-интервенты, как заученно думает председатель МАССОЛИТа. Различие между романами Беляева и Булгакова оказывается в том, что «Голова профессора Доуэля» – это научная фантастика, а «Мастер и Маргарита» – волшебная фантастика. Поэтому у Беляева есть подробное объяснение, с помощью каких приспособлений может существовать отдельно от тела голова умершего профессора, а сама случайная гибель человека трактуется как статистическая закономерность. У Булгакова же гибель главы советских писателей и пропажа его головы (получается скрытый каламбур – «голова без головы» и в прямом, и в переносном смысле), вновь появляющейся и оживающей только на Великом балу у сатаны, представлена как результат деятельности потусторонних сил. Ее превращение в чашу-череп, из которой пьют кровь, ставшую вином, происходит в точном соответствии с законами шабаша. В подготовительных материалах к первой редакции романа 1929 года сохранилась выписка из статьи этнографа Л. Я. Штернберга «Шабаш ведьм», помещенной в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: «Лошадиный череп, из которого пьют». В первоисточнике в этом месте говорится, что участники шабаша «едят лошадиное мясо, а напитки пьют из коровьих копыт и лошадиных черепов».

Отметим, что Берлиоз в романе выполняет функции, схожие с ролью мастера стула или председателя масонской ложи, а один из теоретически возможных вариантов расшифровки сокращения МАССОЛИТ – Масонский союз литераторов.

В предсказании судьбы Берлиоза нашла свое отражение книга русского философа эмигранта Льва Шестова «Власть ключей» (1923). Ее он строит на противопоставлении судьбы и разума, стремясь доказать невозможность охвата живого многообразия жизни одним только рациональным мышлением. Основную часть своего труда он начинает с высказывания древнегреческого историка Геродота о том, что «и Богу невозможно избежать предопределения судьбы», подчеркивая различия фигурирующей здесь «мойре», «судьбы», и «логоса», «разума», тогда как в позднейшей философской традиции, по мнению Шестова, «мойре» постепенно стала превращаться в «логос». И именно этой фразой в редакции «Мастера и Маргариты», создававшейся в 1929–1930 годах, Воланд провожал Берлиоза, которому через несколько мгновений суждено было погибнуть под колесами трамвая. «Князь тьмы» предупреждал самоуверенного литератора: «Даже богам невозможно милого им

человека избавить!..» Эти слова являются измененной цитатой стихов 236 и 237 из гомеровской «Одиссеи» в переводе В. А. Жуковского: «Но и богам невозможно от общего смертного часа милого им человека избавить, когда он уже предан навек усыпляющей смерти судьбиною будет». Булгаков, несомненно, обратил внимание, что Геродот, на которого ссылается Шестов (История, I, 91), фактически цитирует Гомера.

Булгаковский Воланд не только предупреждает Берлиоза о невозможности уйти от судьбы, от смерти. Сатана предсказывает незадачливому литератору-богоборцу скорую смерть. Воланд предупреждает, что «дочь ночи Мойра (древнегреческая богиня судьбы. – Б. С.) допряла свою нить», прямо намекая на скорую гибель председателя МАССОЛИТа, но тот намек не улавливает. На примере Берлиоза «князь тьмы» демонстрировал бессилие разума перед судьбой, и в этом Булгаков следовал идее Шестова. А предложение дать о предстоящей смерти телеграмму в Киев дяде можно понять и как указание на родину не только самого Булгакова, но и Шестова.

Один из писателей, членов МАССОЛИТа, оказывается все же не совсем безнадежным для проповедей Иешуа Га-Ноцри (и Мастера). Это – поэт Иван Бездомный (он же – Иван Николаевич Понырев). В эпилоге он отказывается от модного в то время «отрицательного» псевдонима, навсегда бросает занятия поэзией и превращается в профессора Института истории и философии. Одним из прототипов Бездомного был популярный в 20-е годы поэт Александр Ильич Безыменский, чей псевдоним, ставший фамилией, спародирован в псевдониме Бездомный. В редакции «Мастера и Маргариты» 1929 года упоминался памятник «знаменитому поэту Александру Ивановичу Житомирскому, отравившемуся в 1933-м году осетриной», причем памятник располагался напротив Дома Грибоедова. Учítывая, что Безыменский был родом из Житомира, намек здесь был еще прозрачнее, чем в окончательном тексте, где комсомольский поэт остался связан лишь с образом Ивана Бездомного. Безыменский выступал с резкими нападениями на «Дни Турбиных», а его пьеса «Выстрел» (1929) пародировала это булгаковское произведение. «Выстрел» был высмеян в эпиграмме Владимира Маяковского, написанной в декабре 1929-го или в январе 1930 года, где о Безыменском было сказано достаточно резко: «Уберите от меня этого бородатого комсомольца!..» Эта ссора Безыменского и Маяковского была блестяще спародирована Булгаковым в ссоре Бездомного с поэтом Александром Рюхиным (прототипом последнего послужил Маяковский).

Предсказание Воланда, что Бездомный окажется в сумасшедшем доме, восходит к роману английского писателя Чарльза Мэтьюрина «Мельмот Скиталец». Там один из героев, некий Стентон, встречается с Мельмотом, продавшим душу дьяволу. Мельмот предсказывает, что их следующая встреча произойдет в стенах сумасшедшего дома ровно в двенадцать часов дня. Отметим, что в ранней редакции «Мастера и Маргариты» в психиатрической лечебнице профессора Стравинского перед Иваном являлся не Мастер, как в окончательном тексте, а Воланд. Стентон, самоуверенно полагавший, что ему нечего узнавать у посланца сатаны, действительно вскоре заключается своими близкими в сумасшедший дом, причем это вызвано «постоянными разговорами его о Мельмоте, безрассудной погоней за ним, странным поведением в театре и подробным описанием их необыкновенных встреч, которые делались с глубочайшей убежденностью». В лечебнице Стентон сначала буйствует, но потом решает, что «самым лучшим для него будет прикинуться покорным и спокойным в надежде, что с течением времени он либо умилюстит негодяев, в чьих руках он сейчас оказался, либо, убедив их в том, что он человек безобидный, добьется себе таких поблажек, которые в дальнейшем, может быть, облегчат ему побег». У героя Мэтьюрина в сумасшедшем доме «оказались два пренеприятных соседа», один из которых постоянно распевал оперные куплеты, а второй, прозванный Буйной Головой, все время повторял в бреду: «Руфь, сестра моя, не искушай меня этой телячьей головой (как мы уже говорили, здесь имеется в виду голова казненного во время пуританской

революции английского короля Карла I (1600–1649). – Б. С.), из нее струится кровь; молю тебя, брось ее на пол, не пристало женщине держать ее в руках, даже ежели братья пьют эту кровь». И однажды в полночь к Стентону в лечебницу является Мельмот.

Злоключения незадачливого героя Мэтьюрина у Булгакова в точности повторяет Бездомный. Поэт гонится за Воландом; после рассказа о встрече с «иностранным профессором» на Патриарших, который будто бы беседовал с Понтием Пилатом, Ивана принимают за сумасшедшего и заключают в клинику Стравинского. Там он в конечном счете приходит к той же линии поведения, что и Стентон в «Мельмоте Скитальце». Соседями И. Б. в лечебнице оказываются председатель жилтоварищества Босой, декламирующий во сне монолог пушкинского «Скупого рыцаря», и конференсье Театра Варьете Жорж Бенгальский, бредящий о своей отрезанной во время сеанса черной магии голове.

В судьбе поэта Ивана Бездомного, превратившегося в профессора Института истории и философии Ивана Николаевича Понырева, Булгаков как бы дал ответ на предположение одного из видных мыслителей-евразийцев и гениального лингвиста князя Николая Сергеевича Трубецкого (1890–1938), который в 1925 году в статье «Мы и другие», опубликованной в берлинском «Евразийском временнике», высказывал надежду, что «положительное значение большевизма может быть в том, что, сняв маску и показав всем сатану в его неприкрытом виде, он многих через уверенность в реальность сатаны привел к вере в Бога. Но, помимо этого, большевизм своим бессмысленным (вследствие неспособности к творчеству) ковырянием жизни глубоко перепахал русскую целину, вывернул на поверхность пласты, лежавшие внизу, а вниз – пласты, прежде лежавшие на поверхности. И, быть может, когда для созидания новой национальной культуры понадобятся новые люди, такие люди найдутся именно в тех слоях, которые большевизм случайно поднял на поверхность русской жизни. Во всяком случае, степень пригодности к делу созидания национальной культуры и связь с положительными духовными основами, заложенными в русском прошлом, послужат естественным признаком отбора новых людей. Те, созданные большевизмом новые люди, которые этим признаком не обладают, окажутся нежизнеспособными и, естественно, погибнут вместе с породившим их большевизмом, погибнут не от какой-нибудь интервенции, а от того, что природа не терпит не только пустоты, но и чистого разрушения и отрицания и требует созидания, творчества, а истинное, положительное творчество возможно только при утверждении начала национального и при ощущении религиозной связи человека и нации с Творцом Вселенной». При встрече с Иваном, тогда еще Бездомным, Воланд призывает поэта сперва поверить в дьявола, рассчитывая, что тем самым Иван Бездомный убедится в истинности истории Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри, а затем поверит и в существование Спасителя. В полном соответствии с мыслями Н. С. Трубецкого поэт Бездомный обрел свою «малую родину», сделавшись профессором Поныревым (фамилия происходит от станции Поныри в Курской области), как бы приобщаясь тем самым к истокам национальной культуры. Однако нового Бездомного-Понырева поразила бацилла всезнания. Этот человек, поднятый революцией на поверхность общественной жизни, сначала – известный поэт, после – известный ученый. Он пополнил свои знания, перестав быть тем девственным юношей, который пытался задержать Воланда на Патриарших прудах. Однако в реальность дьявола, в подлинность истории Пилата и Иешуа Бездомный верил, пока сатана и его свита были в Москве и пока сам поэт общался с Мастером, чей завет Бездомный, формально говоря, выполнил, отказавшись в эпилоге от поэтического творчества. Но подобным же образом Степан Богданович Лиходеев по рекомендации Воланда перестал пить портвейн и перешел на одну только водку, настоящую на смородиновых почках. Профессор Понырев убежден, что нет ни Бога, ни дьявола, а он сам в прошлом стал жертвой гипнотизера. Прежняя вера оживает у профессора только раз в год, в ночь весеннего полнолуния, когда он видит во сне казнь Иешуа, воспринимаемую как мировая катастрофа. Видит Иешуа и Пилата, мирно беседующих на широкой, заливаемой лунным

светом дороге, видит и узнает Мастера и Маргариту. Сам же Бездомный к подлинному творчеству не способен ни в сфере поэзии, ни в сфере истории, а истинный творец – Мастер вынужден искать защиты у Воланда в последнем приюте. Здесь проявился глубокий скептицизм Булгакова относительно возможности перерождения к лучшему тех, кто был привнесен в культуру и общественную жизнь Октябрьским переворотом 1917 года. Автор «Мастера и Маргариты» не видел в советской действительности таких людей, появление которых предсказывали и на которых надеялись князь Н. С. Трубецкой и другие евразийцы. Возвращенные революцией, вышедшие из народа поэты-самородки, по мнению писателя, были слишком далеки от ощущения «религиозной связи человека и нации с Творцом Вселенной», и утопией оказалась идея, что они смогут стать творцами новой национальной культуры. «Прозревший» и превратившийся из Бездомного в Понырева Иван ощущает подобную связь лишь во сне.

Превращение Ивана Бездомного из поэта в единственного ученика Мастера, в профессора, забывшего и о поэзии, и о Мастере (о своем учителе Иван Бездомный вспоминает только раз в год, в ночь весеннего полнолуния), воспроизводит один из сюжетов великой драматической поэмы «Фауст» (1808–1832) Иоганна Вольфганга Гёте – историю Студента, пришедшего учиться у Фауста и ставшего достойным учеником Мефистофеля. Отметим, что Бездомный – ученик не только Мастера, но и Воланда, так как именно сатана преподает ему историю Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри и заставляет поверить в существование нечистой силы. Гетевский Студент признается:

Скажу со всею прямою: Мне хочется уже домой. От здешних тесных помещений На мысль находит помраченье. Кругом ни травки, ни куста, Лишь сумрак, шум и духота. (Пер. Б. Пастернака)

Бездомный оказывается заключен в палату в клинике Стравинского, за окном которой – недоступные больному река, зеленая трава и сосновый бор. Здесь у него наступает помрачение ума: поэт плачет и никак не может изложить на бумаге историю своей встречи с Воландом и услышанный рассказ о прокураторе Иудеи. Затем следует дьявольское просветление – Иван перестает горевать о погибшем Берлиозе: «Важное, в самом деле, происшествие – редактора журнала задавило!.. Ну, царство небесное ему! Ну, будет другой редактор и даже, может быть, еще красноречивее прежнего». Превращаясь из Бездомного в Понырева, он как бы избавляется от тоски по дому, присущей и герою Гёте. Студент утверждает:

Три года обученья – срок, По совести, конечно, плевый. Я б многого достигнуть мог, Имей я твердую основу.

Эти слова пародирует Булгаков, заставляя Бездомного предложить: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!» Воланд же приходит в восторг от этого предложения, замечая, что «ему там самое место!» и вспоминая разговор с И. Кантом за завтраком: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут». Здесь имеется в виду весьма специфическое обучение Канта – в концлагере на Соловках, а три года – как раз срок обучения средневековых студентов, о котором говорит герой «Фауста». Нравственное доказательство бытия Божия, выдвинутое Иммануилом Кантом, утверждает основу нашей совести, данную Богом в виде категорического императива – не делать другому того, что ты не хотел бы испытать на себе. Ясно, что оно неприемлемо для сатаны. Гетевский Мефистофель после слов Студента о твердой основе призывает ученика не следовать клятве Гиппократа, а предаться медицине другого рода:

Смысл медицины очень прост. Вот общая ее идея: Все в мире изучив до звезд, Все за борт

выбросьте позднее. Зачем трудить мозги напрасно? Валяйте лучше напрямик. Кто улучит удобный миг, Тот и устроится прекрасно. Вы стройны и во всей красе, Ваш вид надменен, взгляд рассеян. В того невольно верят все, Кто больше всех самонадеян. Ступайте к дамам в будуар. Они – податливый товар. Их обмороки, ахи, охи, Одышки и переполохи. Лечить возьмитесь не за страх — И все они у вас в руках.

Общение с медициной для Ивана оказалось куда менее приятным, чем для поучаемого Мефистофелем Студента: будущий профессор Понырев очутился в сумасшедшем доме.

Гетевский Студент слышит от представшего в костюме Фауста лукавого учителя:

Заучивайте на дому Текст лекции по руководству. Учитель, сохраняя сходство, Весь курс читает по нему. И все же с жадной быстротой Записывайте мысль звенья. Как будто эти откровенья Продиктовал вам дух святой, —

и отвечает:

Я это знаю и весьма Ценю значение письма, Изображенное в тетради У вас, как в каменной ограде.

Бездомный в клинике Стравинского за высокой оградой безуспешно пытается воспроизвести на бумаге то «откровение» о Пилате и Иешуа, что «продиктовал» ему на Патриарших вместо «духа святого» сам Воланд.

Студент признается:

Я б стать хотел большим ученым И овладеть всем потаенным, Что есть на небе и земле, —

и в дальнейшем превращается в самоуверенного бахвала-всезнайку Бакалавра, возглашающего:

Вот назначенье жизни молодой: Мир не был до меня и создан мной, Я вывел солнце из морского лона, Пустил луну кружить по небосклону. День разгорелся на моем пути, Земля пошла вся в зелени цвести, И в первую же ночь все звезды сразу Зажглись вверху по моему приказу. Кто, как не я, в приливе свежих сил Вас от филистерства освободил? Куда хочу, протаптываю след, В пути мой светоч – внутренний мой свет. Им все озарено передо мною, А то, что позади, объято тьмою.

Мефистофель поражен пошлостью своего ученика:

Ступай, чужак, про гений свой трубя! Что б стало с важностью твоей бахвальской, Когда б ты знал: нет мысли маломальской, Которой бы не знали до тебя! Разлившиеся реки входят в русло. Тебе перебеситься суждено. В конце концов, как ни бродило б сусло, В итоге получается вино.

Бывший Студент в запале восклицает: «Я захочу, и черт пойдет насмарку», на что Мефистофель замечает: «Тебе подставит ножку он, не каркай». В «Мастере и Маргарите» Воланд как раз и «подставляет ножку» Бездомному, приводя поэта в сумасшедший дом.

6 декабря 1829 года в беседе со своим секретарем и биографом, автором «Разговоров с Гёте в последние годы его жизни» (1836–1848) Иоганном Петером Эккерманом, создатель «Фауста» следующим образом отзывался об образе Бакалавра: «В нем олицетворена та претенциозная самоуверенность, которая особенно свойственна юному возрасту и которую в столь ярких образчиках имели вы возможность наблюдать у нас в первые годы после освободительной войны (имеется в виду война германских государств против французского императора

Наполеона в 1813–1815 годах. – Б. С.). В юности каждый думает, что мир начал, собственно говоря, существовать только вместе с ним и что все существуют, в сущности, только ради него». У Булгакова в отличие от героя Гёте Бездомный, еще не будучи обременен практически никакими знаниями, легкомысленно отвергает бытие не только Бога, но и дьявола, за что и несет наказание. Бакалавр просто отрицает пользу полученных знаний, абсолютизируя собственную свободу воли:

Мальчиком я, рот разиня, Слушал в этих же палатах
Одного из бородатых И за чистую монету
Принимал его советы. Все они мой ум невинный
Забивали мертвечиной, Жизнь мою и век свой
Тратя на ненужные занятия.

Иван Николаевич, в противоположность ему, в эпилоге романа предстает многознающим профессором, отрицающим существование черта, тогда как Бакалавр считает нечистую силу подвластной своей воле. Автор «Мастера и Маргариты» нового Студента, по сравнению с Гёте, повысил с бакалавра до профессора. Здесь он учитывал существовавшую русскую традицию восприятия этого героя «Фауста». Так, Александр Амфитеатров (1862–1938) в своей книге «Дьявол в быте, легенде и в литературе Средних веков» отмечал: «Следуя дьявольским советам, студент – во второй части «Фауста» – обратился в такого пошлейшего «приват-доцента», что самому черту стало совестно: какого вывел он «профессора по назначению». Бездомный, может быть, и не такой пошлый, как гетевский Бакалавр, но уверенность новоиспеченного профессора Понырева, что ему «все известно», что «он все знает и понимает», лишает Ивана Николаевича способности к подлинному творчеству, к восхождению на вершины познания, как не может подняться к высотам этического подвига Иешуа Га-Ноцри гениальный Мастер. «Исколотая память» обоих одинаково затихает и пробуждается только в волшебную ночь весеннего полнолуния, когда Иван и Мастер встречаются вновь. Профессор Иван Николаевич Понырев – это действительно «профессор по назначению», типичный «красный профессор», отрицающий духовное начало в творчестве, и в отличие от Бакалавра Гёте – сторонник только эмпирического опытного знания, почему все происшедшее с ним, включая встречи с Воландом и Мастером, он в конечном счете объясняет гипнозом.

«Отрицательный двойник» Бездомного – поэт и член МАССОЛИТА Александр Рюхин. Его прототипом послужил поэт Владимир Маяковский. С ним Булгаков нередко играл на бильярде. Об этом сохранились, в частности, воспоминания друга Булгакова, драматурга Сергея Александровича. Ермолинского: «Если в бильярдной находился в это время Маяковский и Булгаков направлялся туда, за ними устремлялись любопытные. Еще бы – Булгаков и Маяковский! Того гляди разразится скандал.

Играли сосредоточенно и деловито, каждый старался блеснуть ударом. Маяковский, насколько помню, играл лучше.

– От двух бортов в середину, – говорил Булгаков. Промах.

– Бывает, – сочувствовал Маяковский, похаживая вокруг стола и выбирая удобную позицию. – Разбогатеете окончательно на своих тетях манях и дядях ванях, выстроите загородный дом и огромный собственный бильярд. Непременно навещу и потренирую.

– Благодарствую. Какой уж там дом!

– А почему бы?

– О, Владимир Владимирович, но и вам клопомор не поможет, смею уверить. Загородный дом с собственным бильярдом выстроит на наших с вами костях ваш Присыпкин.

Маяковский выкатил лошадиный глаз и, зажав папиросу в углу рта, мотнул головой:

– Абсолютно согласен.

Независимо от результата игры прощались дружески. И все расходились разочарованные».

Те же бильярдные сражения в «Кружке» – Клубе работников искусств в Старопименовском переулке, только гораздо менее идиллически описала Л. Е. Белозерская, объяснившая, почему Булгаков играл с Маяковским «с таким каменным замкнутым лицом». Автор пьесы «Клоп» (1928) отнес Булгакова в «Словарь умерших слов» фантастического коммунистического будущего, призывал к обструкции булгаковских «Дней Турбиных» и утверждал в стихотворении «Лицо классового врага. Буржуй-Нуво» (1928), что нэпманский «буржуй-нуво»

...На ложув окнотеатральных касстыкаяногтем лаковым, ондаетсоциальный заказНа «Дни Турбиных» —Булгаковым.

Впервые Булгаков отобразил Маяковского в образе развязно-фамильярного поэта Владимира Баргузина в неоконченной повести 1929 года «Тайному другу» (первой редакции «Театрального романа»), где Баргузин свысока критикует роман автобиографического героя повести. Революционное творчество Маяковского здесь ассоциируется с ураганным ветром – баргузином. В «Мастере и Маргарите» ссора Александра Рюхина с Иваном Бездомным пародирует действительные взаимоотношения Маяковского с поэтом Александром Безыменским, послужившим одним из прототипов Бездомного. Уничижительный отзыв о Безыменском есть в стихотворении Маяковского «Юбилейное» (1927): «Ну, а что вот Безыменский?! //Так... //ничего... //морковный кофе». В эпиграмме 1930 года характеристика Безыменского была не менее резкой: «Уберите от меня //этого //бородатого комсомольца!..» Стихотворение Рюхина, посвященное Первомаю, на которое нападает Бездомный, – это скорее всего лозунговое стихотворение Маяковского к 1 мая 1924 года. Рассуждения Рюхина насчет Пушкина (Булгаков пародийно наделил героя именем великого поэта): «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглюю...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся. – Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец Дантес и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» – это отзвук посвященного Пушкину стихотворения Маяковского «Юбилейное» (1924). У Булгакова спародировано стремление автора стихотворения фамильярно поздороваться с Пушкиным:

«Александр Сергеевич, разрешите представиться. Маяковский. Дайте руку! Вот грудная клетка. Слушайте, уже не стук, а стон».

Рюхин тоже поднимает руку, встав во весь рост и обращаясь к памятнику Пушкина на Тверском бульваре, только рука у него поднята скорее не для рукопожатия, а в бессильной злобе, рожденной завистью, как бы для удара. Булгаков издевается над следующими словами Маяковского:

«На Тверском бульваре Очень к вам привыкли. Ну, давайте, посажу на пьедестал. Мне бы памятник при жизни полагается по чину. Заложил бы динамиту – ну-ка, дрызнь!»

Слова же о «белогвардейце Дантесе» навеяны другим пассажем Маяковского:

«Сукин сын Дантес! Великосветский шкода. Мы б его спросили: – А ваши кто родители? Чем вы занимались до 17-го года? Только этого Дантеса бы и видели».

В варианте 1929–1930 годов Булгаков иронически давал понять, что Рюхин именно «левый поэт», как и Маяковский: «Иванушка шел плача и пытался укусь за руку то правого Пантелея (вышибалу ресторана Дома Грибоедова. – Б. С.), то левого поэта Рюхина...»

Но тот же Рюхин меркнет в своем мелком пакостничестве перед зловещей фигурой журналиста Алоизия Могарыча, написавшего донос на Мастера и поселившегося впоследствии в его подвальчике в одном из арбатских переулков. Прототипом Могарыча послужил друг Булгакова, драматург Сергей Александрович Ермолинский. В 1929 году Ермолинский познакомился с Марией Артемьевной Чимишкиан, дружившей в то время с Булгаковым и его второй женой Л. Е. Белозерской. Через некоторое время молодые люди вступили в законный брак и сняли комнату в доме № 9 по Мансуровскому переулку, принадлежавшем семье театрального художника-макетчика Сергея Сергеевича Топленинова, одного из прототипов Мастера. Этот деревянный домик стал прообразом жилища Мастера и Маргариты. А вот как Мастер излагает Ивану Бездомному историю своей дружбы с А. М.: «Так вот, в то проклятое время (время травли Мастера за роман о Понтии Пилате. – Б. С.) открылась калиточка нашего садика, денек еще, помню, был такой приятный, осенний. Ее не было дома. И в калиточку вошел человек, он прошел в дом по какому-то делу к моему застройщику, потом сошел в садик и как-то очень быстро свел со мной знакомство. Отрекомендовался он мне журналистом. Понравился он мне до того, вообразите, что я его до сих пор иногда вспоминаю и скучаю о нем. Дальше – больше, он стал заходить ко мне. Я узнал, что он холост, что живет рядом со мной примерно в такой же квартирке, что ему тесно там, и прочее. К себе как-то не звал. Жене моей он не понравился до чрезвычайности. Но я заступился за него. Она сказала:

– Делай, как хочешь, но говорю тебе, что этот человек производит на меня впечатление отталкивающее.

Я рассмеялся. Да, но чем, собственно говоря, он меня привлек? Дело в том, что вообще человек без сюрприза внутри, в своем ящике, неинтересен. Такой сюрприз в своем ящике Алоизий (да, я забыл сказать, что моего нового знакомого звали Алоизий Могарыч) имел. Именно, нигде до того я не встречал и уверен, что нигде не встречу человека такого ума, каким обладал Алоизий. Если я не понимал смысла какой-нибудь заметки в газете, Алоизий объяснял мне ее буквально в одну минуту, причем видно было, что объяснение это ему не стоило ровно ничего. То же самое с жизненными явлениями и вопросами. Но этого было мало. Покорил меня Алоизий своею страстью к литературе. Он не успокоился до тех пор, пока не упросил меня прочесть ему мой роман весь от корки до корки, причем о романе он отозвался очень лестно, но с потрясающей точностью, как бы присутствуя при этом, рассказал все замечания редактора, касающиеся этого романа. Он попадал из ста раз сто раз. Кроме того, он совершенно точно объяснил мне, и я догадывался, что это безошибочно, почему мой роман не мог быть напечатан. Он прямо говорил: глава такая-то идти не может...»

Интересно, что Ермолинский в момент знакомства с Булгаковым действительно был еще холост. По воспоминаниям М. А. Чимишкиан, именно автор «Мастера и Маргариты» ее уговаривал: «Выходи, выходи за Ермолинского, он славный парень». В отличие от самого Булгакова его вторая жена Л. Е. Белозерская к Ермолинскому относилась без симпатии, что не скрывала ни в опубликованных мемуарах, ни в беседах со мной. Она прямо писала: «Перехожу к одной из самых неприятных страниц моих воспоминаний – к личности Сергея Ермолинского, о котором по его выступлению в печати (я имею в виду журнал «Театр», № 9, 1966 г. О Михаиле Булгакове) может получиться превратное представление.

Летом 1929 года он познакомился с нашей Марикой (М. А. Чимишкиан. – Б. С.) и влюбился в нее. Как-то вечером он приехал за ней. Она собрала свой незамысловатый багаж. Мне было грустно. Маруся плакала, стоя у окна.

Ермолинский прожил с Марикой 27 лет, что не помешало ему в этих же воспоминаниях походя упомянуть о ней, как об «очень милой девушке из Тбилиси», не удостоив (это после двадцати-то семи лет совместной жизни!) даже назвать ее своей бывшей женой.

Жаль, что для мемуаристов не существует специальных тестов, определяющих правдивость и искренность автора. Плохо пришлось бы Ермолинскому перед детектором лжи. Я оставляю в стороне все его экскурсы в психологию: о многом он даже и не подозревает, хотя и претендует на роль конфидента М. А. Булгакова, который, кстати, никогда особого расположения к Ермолинскому не питал, а дружил с Марикой (это утверждение Л. Е. Белозерской опровергается приведенным выше свидетельством М. А. Чимишкиан. – Б. С.)... Прочтя этот «опус» в журнале «Театр», к сожалению, бойко написанный, много раз поражаешься беспринципностью автора. В мое намерение не входит опровергать по пунктам Ермолинского, все его инсинуации и подтасовки, но кое-что сказать все же нужно. Хотя воспоминания его забиты цитатами (Мандельштам, дважды – Герцен, М. Пришвин, Хемингуэй, Заболоцкий, П. Вяземский, Гоголь, Пушкин, Грибоедов), я все-таки добавлю еще одну цитату из «Горя от ума»: «Здесь все есть, коли нет обмана». Есть обман! Да еще какой. Начать с авторской установки. Первое место занимает сам Ермолинский, второе – так и быть – отведено умирающему Булгакову, а третье – куда ни шло – Фадееву, фигуре на литературном горизонте значительной». По мнению Л. Е. Белозерской, Ермолинский «по своей двуличной манере» «забывает то, что ему невыгодно помнить».

Как и Могарыч с Мастером, Ермолинский познакомился с Булгаковым в 1929 году, когда развернутая против писателя кампания в прессе достигла апогея и все его пьесы оказались сняты. Воспоминания Ермолинского, обильно оснащенные цитатами, доказывают, что их автор, как и булгаковский персонаж, был весьма сведущ в литературе. Мемуарист, подобно Алоизию и вопреки утверждениям Л. Е. Белозерской, по крайней мере, во второй половине 30-х годов, действительно стал булгаковским «конфидентом». Это доказывает, например, дневниковая запись третьей жены писателя Е. С. Булгаковой от 5 декабря 1938 года: «Вчера днем М. А. заходил к Сергею Ермолинскому поиграть в шахматы, а кроме того, Сергей Ермолинский, благодаря тому, что вертится в киношном мире, много слышит и знает из всяких разговоров, слухов, сплетен, новостей. Он – как посредник между М. А. и внешним миром». Судя по интонации этой и других записей, Е. С. Булгакова относилась к Ермолинскому довольно сдержанно, но, конечно, без той ненависти, как Л. Е. Белозерская. В «Мастере и Маргарите» в отношении к А. М. главной героини автор передал в основном отношение к Ермолинскому Л. Е. Белозерской, которая была булгаковской женой в 1929 году, в году, когда разворачивается действие московских сцен романа и когда произошло на самом деле знакомство Булгакова с Ермолинским. Маргарита, узнав о предательстве Могарыча, едва не выцарапала ему глаза.

Не исключено, что именно Ермолинского имел в виду автор «Мастера и Маргариты», когда сообщал своему другу философу и литературоведу П. С. Попову 24 марта 1937 года: «Некоторые мои доброжелатели избрали довольно странный способ утешать меня. Я не раз слышал уже подозрительно елейные голоса: «Ничего, после вашей смерти все будет напечатано!» Я им очень благодарен, конечно!» (отметим, что, согласно дневниковой записи Е. С. Булгаковой, Ермолинские посетили их накануне, 22 марта). Точно так же о невозможности прижизненной публикации романа говорил Мастеру Алоизий Могарыч. 16 мая 1939 г. Булгаков надписал жене свою фотографию: «Вот как может выглядеть человек,

возившийся несколько лет с Алоизием Могарычем, Никанором Ивановичем и прочими». Здесь писатель указывал не только на усталость от десятилетней работы над романом, но и на длительное общение с перевертышами типа Могарыча, образ которого в тот момент еще носил общий и собирательный характер, без конкретных деталей. История знакомства Мастера с Алоизием была написана уже во время смертельной болезни автора – зимой 1939/40 года. 5 марта 1940 года Е. С. Булгакова написала в дневнике: «Приход Фадеева. Разговор продолжался сколько мог. Мне: «Он мне друг». Сергею Ермолинскому: «Предал он меня или не предал? Нет, не предал? Нет, не предал!» Булгаковские слова, несомненно, относились к Ермолинскому, который действительно был его другом, а не к Александру Александровичу Фадееву, первому секретарю Союза советских писателей, познакомившемуся с Булгаковым только 11 ноября 1939 года, когда он по должности навещал заболевшего члена Союза. Другом Булгакова Фадеев не был и предать его при всем желании не мог, хотя вскоре после его смерти и стал любовником Елены Сергеевны, за что впоследствии даже подвергся партийному взысканию. Подозревавший Ермолинского в предательстве, автор «Мастера и Маргариты», как видно из цитированного выше разговора, за пять дней до смерти подозрения отверг. Вероятно, в связи с этим рассказ Мастера о знакомстве с Могарычем был перечеркнут Булгаковым, однако нового варианта он написать уже не успел (не исключено также, что текст был перечеркнут Е. С. Булгаковой). Возможно, что поводом для подозрений послужил отзыв Ермолинского о пьесе «Батум» уже после ее запрещения, зафиксированный Е. С. Булгаковой 18 августа 1939 года: «Сегодня днем Сергей Ермолинский, почти что с поезда, только что приехал из Одессы и узнал (о запрете «Батума». – Б. С.) Попросил Мишу прочесть пьесу. После окончания крепко поцеловал Мишу. Считает пьесу замечательной. Говорит, что образ героя сделан так, что если он уходит со сцены, ждешь не дожدهшься, чтобы он скорей появился опять. Вообще говорил много и восхищался, как профессионал, понимающий все трудности задачи и виртуозность их выполнения». По всей видимости, Булгаков не обманывал себя насчет художественных достоинств пьесы о Сталине и почувствовал лицемерие, хотя и вызванное благой целью – утешить потрясенного катастрофой с «Батумом» драматурга, у которого уже начиналась грозная болезнь, сведшая его в могилу. Вероятно, автор «Мастера и Маргариты» рассудил, что если Ермолинский слукавил сейчас, то мог лукавить и раньше. Отсюда в возбужденном сознании больного Булгакова родилось подозрение, что друг мог доносить на него в НКВД, и это подозрение материализовалось в образе Могарыча. Поведение Ермолинского в последние недели булгаковской жизни, много часов самоотверженно проведенного у постели больного, очевидно, рассеяло подозрения, но написать новый текст у Булгакова уже не было сил.

Скорее всего Е. С. Булгакова знала, кто был прототипом друга-предателя. 17 ноября 1967 года она записала в дневнике свой разговор с Ермолинским по поводу его воспоминаний в журнале «Театр» (тогда Елена Сергеевна собирала книгу воспоминаний о Булгакове): «Если ты хочешь, чтобы я приняла твою статью целиком, переведи прямую речь Миши в косвенную. Ты не передаешь его интонации, его манеры, его слова. Я слышу, как говорит Ермолинский, но не Булгаков. И, говоря откровенно, мне определенно не нравятся две сцены, одна – это разговор якобы ты журналист, а вторая – игра в палешан. Причем я не могу себе представить, где же я была в это время, что я не помню этой игры!» «Игра в палешан» – это рассказ в воспоминаниях Ермолинского о застольной импровизации на тему спектакля Камерного театра «Богатыри» по пьесе Демьяна Бедного, на оформление которого пригласили художников из Палеха. Булгаков и его товарищи «в лицах» разыграли, как палешане возвращаются домой после провала постановки. Е. С. Булгакова в записи от 2 ноября 1936 года охарактеризовала «Богатырей» как «стыдный спектакль», а 14 ноября с удовлетворением констатировала: «В газете – постановление Комитета по делам искусств: «Богатыри» снимаются. «...За глумление над крещением Руси...», в частности» – и привела по этому поводу реплику Булгакова: «Таиров лежит с капустным листом на голове, уверяю тебя».

Вероятно, ей не хотелось еще раз вспоминать об этом спектакле, тем более что в ходе кампании, начавшейся в прессе по поводу «Богатырей», вновь стали поносить булгаковский «Багровый остров». Да и содержавшаяся в рассказе Ермолинского насмешка (от лица Булгакова) над официальной «народностью» могла показаться опасной вдове писателя. Что же касается эпизода с Ермолинским-журналистом, то его стоит привести полностью: «Я бывал (во время последней болезни. – Б. С.) у него каждый день. Пытаясь восстановить факты его жизни, предложил игру в навязчивого журналиста, приставшего с вопросами к знаменитому писателю.

– Ты хитришь, – сказал он, но игру принял.

В дальнейшем она развлекала его, и я в шуточной форме записал несколько таких бесед, состоявших из вопросов и ответов. Несколько листов случайно сохранилось. Вот эта запись.

Он. Мне непонятно все-таки, уважаемый товарищ, зачем вы ко мне пристаёте?

Я. Мировому человечеству интересна каждая деталь из вашей жизни.

Он. Я согласен, это так. Но я обязан все ж по благородству своего характера предупредить вас... – тут он прищурился и добавил юмористически: – Я, дорогой мой, «не наш» человек.

Я. Быть может, как раз поэтому вы и представляете особый интерес?

Он (уже с непритворным негодованием). Это отвратительно, что вы говорите, голубчик! Я наш человек, а не наш – это я сам выдумал, сам подстроил.

Я. Простите, не понял.

Он. Вчера вы допрашивали меня о начале моего литературного пути.

Я. Совершенно верно. Я весь внимание.

Он. Именно тогда я и подложил себе первую свинью.

Я. Каким образом вам удалось это сделать?

Он. Молодость! Молодость! Я заявился со своим первым произведением в одну из весьма почтенных редакций, приодевшись не по моде. Я раздобыл пиджачную пару, что само по себе было тогда дико, завязал бантиком игривый галстук и, усевшись у редакторского стола, подкинул монокль и ловко поймал его глазом. У меня даже где-то валяется карточка – я снят на ней с моноклем в глазу, а волосы блестяще зачесаны назад (речь идет об известной фотографии 1926 года. – Б. С.).

Редактор смотрел на меня потрясенно. Но я не остановился на этом. Из жилетного кармана я извлек дедовскую «луковицу», нажал кнопку, и мой фамильный брегет проиграл нечто похожее на «Коль славен наш господь в Сионе». «Ну-с?» – вопросительно сказал я, взглянув на редактора, перед которым внутренне трепетал, почти обожествлял его. «Ну-с, – хмуро ответил мне редактор. – Возьмите вашу рукопись и займитесь всем, чем угодно, только не литературой, молодой человек». Сказавши это, он встал во весь свой могучий рост, давая понять, что аудиенция окончена. Я вышел и, уходя, услышал явственно, как он сказал своему вертлявому секретарю: «Не наш человек». Без сомнения, это относилось ко мне.

Я. И вы считаете, что этот случай сыграл роковую роль во всех ваших дальнейших взаимоотношениях с редакциями.

Он. Взгляните, голубчик, на этот случай шире. Дело в моем характере. Луковица и монокль были всего лишь плохо продуманным физическим приспособлением, чтобы побороть застенчивость и найти способ выразить свою независимость.

Я. Последуем дальше. Что привело вас в театр?

Он. Жажда денег и славы. Затаенная мечта выйти на аплодисменты публики владела мною с детства. Я во сне видел свою длинную шатающуюся фигуру с растрепанными волосами, которая стоит на сцене, а благодарный режиссер кидается ко мне на шею и обцеловывает меня буквально под рев восторженного зрительного зала.

Я. Позвольте, но при возобновлении «Турбиных» занавес раздвигался шестнадцать раз, все время кричали «автора!», а вы даже носа не высунули.

Он. Французы говорят, что нам дарят штаны, когда у нас уже нет задницы, простите за грубое выражение. (И подозрительно.) А вы не из французской ли газеты?

Я. Нет.

Он. (вкрадчиво). А может быть, из какой-нибудь другой иностранной, а?

Я. Нет, нет... Я из русской.

Он. Не из рижской ли, белоэмигрантской? (И он угрожающе поднял кулак.)

Я. Избави бог! (Я отмахнулся в ужасе.) Я из «Вечерки»! Из прекрасной, неповторимой «Вечерки» нашей!

Он. Ура! Тюпа! Люся! Водку на стол! Пускай этот господин напьется в свое полное удовольствие! Мне отнюдь не грозит опасность, что он напечатает обо мне хоть одну строчку!»

Очевидно, что Булгаков впоследствии шуточные вопросы Ермолинского осмыслил вполне серьезно и заподозрил друга в попытке выведать его подноготную для доклада в «дорогие органы». А в пристрастной подаче весьма грозно могло прозвучать и признание писателя, что он – «не наш человек», и слова по поводу нежелания выходить к зрителям в связи с возобновлением «Дней Турбиных», о штанах, которые появились тогда, когда уже нет задницы. Е. С. Булгакова прекрасно осознавала, что именно в связи с этим разговором автор «Мастера и Маргариты» сделал Алоизия Могарыча журналистом. Ермолинский же не знал, что в романе есть столь разоблачительная для него история знакомства Мастера с Алоизием Могарычем, поскольку она не была включена ни в журнальную публикацию «Мастера и Маргариты» 1966–1967 годов, ни в машинопись романа, подготовленную в 60-е годы вдовой писателя. Эпизод с Могарычем вошел только в издание романа 1973 года, осуществленное при участии Е. С. Булгаковой, которой, однако, так и не удалось увидеть книгу напечатанной.

Опасения Булгакова насчет Ермолинского были безосновательными. В декабре 1940 года последний был арестован, и в ходе допросов, как свидетельствуют их опубликованные протоколы, связи Сергея Александровича с НКВД никак не проявились. Кстати, не исключено, что в шутовском разговоре с Ермолинским Булгаков рассказывал о злоключениях своей повести «Роковые яйца». На допросе в НКВД 14 декабря 1940 года Сергей Александрович назвал ее «наиболее реакционным произведением Булгакова» из всех, ему известных, поскольку там проявилось неверие «в созидательные силы революции». По утверждению Ермолинского: «Сам Булгаков считал, что «Р. Я.» сыграли резко отрицательную роль в его литературной судьбе: он стал рассматриваться как реакционный писатель». Дарственная надпись с экземпляра повести,

сохранившаяся в архивах НКВД, подтверждала показания: «Дорогому другу Сереже Ермолинскому. Сохрани обо мне память! Вот эти несчастные «Роковые яйца». Твой искренний М. Булгаков. Москва. 4.IV. 1935 г.». Повесть насторожила цензуру и осложнила публикацию булгаковских произведений (больше крупных вещей писателя при его жизни в СССР напечатано не было).

Имя Алоизий для своего персонажа Булгаков, возможно, заимствовал из романа Александра Амфитеатрова «Жар-цвет» (1910), где так назван эпизодический персонаж, старый закрыстын (кастелян) польского графа Валерия Гичовского. Это может указывать и на реальный прототип: Ермолинский был родом из Вильно и носил фамилию польского происхождения.

Насчет Ермолинского Булгаков ошибся. Тот его не продавал. А вот настоящего Иуду в своем ближайшем окружении так и не выявил. То есть Булгаков и Елена Сергеевна нисколько не сомневались, что стукачами являются такие личности, как литераторы М. А. Добраницкий и Э. М. Жуховицкий, часто навещавшие булгаковский дом и бесстрашно работавшие с иностранцами. И здесь они не ошиблись. Позднее, уже в 90-е годы, М. О. Чудакова обнародовала следственные дела Жуховицкого и Добраницкого, погибших в ходе великой чистки, из которых однозначно следовало, что оба были сексотами НКВД. Их Булгаков особо не опасался. С ними он и жена всегда были настороже, хотя Жуховицкий даже перевел совместно с Ч. Боленом «Зойкину квартиру» на английский. А вот главную змею на своей груди он так и не заметил. Судя по опубликованным донесениям осведомителей НКВД, сексотом, плотно опекавшим Булгакова, скорее всего был Евгений Васильевич Калужский, актер МХАТа и свояк Булгакова, муж сестры Е. С. Булгаковой Ольги Сергеевны Бокшанской (урожденной Нюрнберг). 14 марта 1936 года он сообщил булгаковскую реакцию на снятие с репертуара Художественного театра после 7 представлений спектакля по булгаковской пьесе «Мольер» (это произошло вследствие резкой критики постановки в статье «Правды» «Внешний блеск и фальшивое содержание»): «Статья в «Правде» и последовавшее за ней снятие с репертуара пьесы М. Булгакова особенно усилили как разговоры на эту тему, так и растерянность. Сам Булгаков сейчас находится в очень подавленном состоянии (у него вновь усилилась его боязнь ходить по улицам одному), хотя внешне он старается ее скрыть. Кроме огорчения от того, что его пьеса, которая репетировалась четыре с половиной года, снята после семи представлений, его пугает его дальнейшая судьба как писателя... Он боится, что театры не будут больше рисковать ставить его пьесы, в частности, уже принятую театром Вахтангова «Александр Пушкин», и конечно, не последнее место занимает боязнь потерять свое материальное благополучие. В разговорах о причине снятия пьесы он все время спрашивает «неужели это действительно плохая пьеса?» и обсуждает отзыв о ней в газетах, совершенно не касаясь той идеи, какая в этой пьесе заключена (подавление поэта властью). Когда моя жена сказала ему, что, на его счастье, рецензенты обходят молчанием политический смысл его пьесы, он с притворной наивностью (намеренно) спросил: «А разве в «Мольере» есть политический смысл?» и дальше этой темы не развивал. Также замалчивает Булгаков мои попытки уговорить его написать пьесу с безоговорочной советской позиции, хотя, по моим наблюдениям, вопрос этот для него самого уже не раз вставал, но ему не хватает какой-то решимости или толчка. В театре ему предлагали написать декларативное письмо, но этого он сделать боится, видимо, считая, что это «уронит» его как независимого писателя и поставит на одну плоскость с «кающимися» и подхалимствующими. Возможно, что тактичный разговор в ЦК партии мог бы побудить его сейчас отказаться от его постоянной темы (в «Багровом острове», «Мольере» и «Александре Пушкине») – противопоставления свободного творчества писателя и насилия со стороны власти; темы, которой он в большой мере обязан своему провинциализму и оторванности от большого русла текущей жизни».

В связи с этим эпизодом является слишком много неоспоримых улик именно против

Калужского. 9 марта 1936 года, в день публикации статьи в «Правде», Калужский с женой были у Булгаковых как раз в тот момент, когда руководство МХАТа предлагало драматургу оправдываться письмом в инстанции. Сам Калужский однажды как будто даже намекал на свою связь с органами. 24 августа 1934 года Е. С. Булгакова отметила в дневнике: «Вечером был Женя Калужский, рассказывал про свою летнюю поездку. Приехал во Владикавказ, остановился в гостинице. Дико утомленный, уснул. Ночью пришли в номер четыре человека, устроили обыск, потом повели его в ГПУ. Там часа два расспрашивали обо всем... Потом извинились: Ошибка. Приняли за другого». На Калужского как на осведомителя указывает и следующее, более раннее обзорное донесение от 23 мая 1935 года, принадлежащее, очевидно, тому же агенту, что информировал о событиях, связанных со снятием «Мольера»: «БУЛГАКОВ М. болен каким-то нервным расстройством. Он говорит, что не может даже ходить один по улицам и его провожают даже в театр, днем». Далее приводится дословная оценка драматургом руководителей МХАТа: «Работать в Художественном театре сейчас невозможно. Меня угнетает атмосфера, которую напустили эти два старика СТАНИСЛАВСКИЙ и ДАНЧЕНКО. Они уже юродствуют от старости и презирают все, чему не 200 лет. Если бы я работал в молодом театре, меня бы подтаскивали, вынимали из скорлупы, заставили бы состязаться с молодежью, а здесь все затхло, почетно и далеко от жизни. Если бы я поборол мысль, что меня преследуют, я ушел бы в другой театр, где наверное бы помолодел». В дневнике Е. С. Булгаковой именно такой разговор записан 20 марта 1935 г., и как раз с Е. В. Калужским: «Вчера у нас были Оля с Калужским. М. А. рассказывал нам, как все это (репетиции К. С. – Б. С.) происходит в Леонтьевском. Семнадцатый век старик (Станиславский. – Б. С.) называет «средним веком», его же – «восемнадцатым». Пересыпает свои речи длинными анекдотами и отступлениями... доказывает, что люди со шпагами не могут появиться на сцене, то есть нападает на все то, на чем пьеса держится. Портя какое-нибудь место, уговаривает М. А. «полюбить эти искажения».

В пользу того, что именно Калужский был осведомителем НКВД в Художественном театре, говорит и следующий примечательный факт. В опубликованных в 1998 году обзорных донесениях неизвестного сексота о МХАТе в 1935–1936 гг. ни разу не упомянут Калужский, – фигура в номенклатуре театра далеко не последняя. Очевидно, агент никак не мог писать о самом себе.

Все перечисленные литераторы в «Мастере и Маргарите» социализированы и более или менее неплохо устроились в системе советской литературы и журналистики. В отличие от них гениальный Мастер изначально существует вне мира советской литературы и критики, и первое же столкновение с ним оказывается для автора романа о Понтии Пилате роковым.

Мастер – это безымянный историк, сделавшийся писателем. В этом его принципиальное отличие от Ивана Бездомного, который, наоборот, навсегда бросает занятия поэзией (по совету того же Мастера). Мастер – во многом автобиографический герой. Его возраст в момент действия романа («человек примерно лет тридцати восьми» предстает в лечебнице перед Иваном Бездомным) – это в точности возраст Булгакова в мае 1929 года (38 лет ему исполнилось 15-го числа, через 10 дней после того, как Мастер и его возлюбленная покинули Москву). Газетная кампания против Мастера и его романа о Понтии Пилате напоминает газетную кампанию против Булгакова в связи с повестью «Роковые яйца», пьесами «Дни Турбиных», «Бег», «Зойкина квартира», «Багровый остров» и романом «Белая гвардия». В частности, в булгаковском архиве сохранились выписки из газеты «Рабочая Москва» от 15 ноября 1928 года, где под заголовком «Ударим по булгаковщине!» излагались выступления в Московском комитете партии на собрании коммунистов, работающих в сфере искусства, состоявшемся 13 ноября. Во вступительном слове председатель комитета по делам искусств П. М. Керженцев (Лебедев) обвинил тогдашнего председателя Главискусства в

потворствовании Булгакову: «Тщетно пытался тов. Свидерский сложить с себя вину за постановку «Бега». Тщетно апеллировал он к решениям высших инстанций – они, мол, разрешали. Собрание осталось при своем мнении, которое еще более укрепилось, когда тов. Свидерский, припертый к стенке, заявил:

– Я лично стою за постановку «Бега», пусть в этой пьесе есть много нам чуждого – тем лучше, можно будет дискутировать».

В «Мастере и Маргарите» «ударить, и крепко ударить, по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить... ее в печать» предлагает критик Мстислав Лаврович, осуждая Мастера и того редактора, который осмелился опубликовать отрывок романа о Понтии Пилате. Напомню, что в 1934 году Булгакову удалось опубликовать отрывок из «Бега». Кампания против булгаковской пьесы была развернута осенью 1928 года. Кампания против произведения Мастера также приходится на осень 1928 года, поскольку в тексте указывается, что роман «был дописан в августе», затем перепечатан, отдан редактору, читавшему его две недели, затем последовала публикация отрывка и разгромные статьи, после которых в «половине октября» Мастер был арестован и через три месяца, «в половине января» 1929 года оказался в клинике профессора Стравинского, поскольку был лишен средств к существованию. Интересно, что массированная атака на «Бег» началась тоже ровно за три месяца до того, как Мастер оказался в лечебнице – в середине октября 1928 года. У Стравинского он находится «вот уже четвертый месяц», т. е. как раз до начала мая 1929 года. Очевидно, что арест своего героя Булгаков хронологически приурочил к началу кампании против своей лучшей пьесы. Писатель передал персонажу и любовь к третьей жене, Е. С. Булгаковой, прототипу Маргариты. Подчеркнем, что после запрета «Бега» в 1929 году Булгаков оказался в таком же безысходном положении, как и Мастер, когда все пьесы были запрещены, а прозаические произведения не принимались в печать. В романе он заставил автобиографического героя искать убежища в психиатрической лечебнице, сам же в жизни нашел выход в письме к И. В. Сталину.

Вместе с тем у Мастера много и других, самых неожиданных прототипов. Его портрет: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос» – выдает несомненное сходство с Николаем Васильевичем Гоголем (1809–1852). Ради этого Булгаков даже сделал Мастера при первом появлении бритым, хотя в дальнейшем несколько раз особо отметил, что у Мастера есть борода, которую ему в клинике подстригают дважды в день с помощью машинки (смертельно больной писатель не успел до конца отредактировать текст своего последнего романа). Обращенные к Мастеру слова Воланда: «А чем же вы будете жить?» – это парафраз известного высказывания поэта и журналиста Николая Алексеевича Некрасова, адресованного Гоголю и относящегося к 1848 году. Оно приведено в опубликованных в № 6 журнала «Современник» за 1855 год «Заметках и размышлениях Нового поэта о русской журналистике» известного литературного критика

И. И. Панаева (1812–1862), издававшего совместно с Некрасовым этот знаменитый журнал: «Но надобно и на что-то жить». Сожжение же Мастером своего романа ориентировано не только на сожжение Булгаковым в марте 1930 года ранней редакции будущего «Мастера и Маргариты», но и на сожжение Гоголем второго тома «Мертвых душ» (1842–1852).

Слова Мастера о том, что «я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий» и что «в особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик», почти буквально воспроизводят сентенцию доктора Вагнера из гетевского «Фауста»:

Но от забав простонародья Держусь я, доктор, в стороне. К чему б крестьяне ни прибегли, И тотчас драка, шум и гам. Их скрипки, чехарда и кегли, И крик невыносимы нам. (Пер. Б. Пастернака)

Монолог Мастера имеет ощутимые переключки и с выступлением Поэта в театральном прологе «Фауста»:

Не говори мне о толпе, повинной
В том, что пред ней нас оторопь берет. Она засасывает, как
трясина, Закручивает, как водоворот. Нет, уведи меня на те вершины,
Куда сосредоточенность зовет, Туда, где божьей созданы рукою
Обитель грез, святилище покоя. Что те места твоей душе
навеют, Пускай не рвется сразу на уста. Мечту тщеславье светское рассеет,
Пятой своей растопчет суета. Пусть мысль твоя, когда она созреет,
Предстанет нам законченно чиста. Наружный блеск рассчитан на мгновенье,
А правда переходит в поколенья.

Здесь почти точно описан последний приют Мастера, где он наконец обретает желанный покой. Не случайно Мастер в ранней редакции романа именовался (в черновых набросках) Фаустом и Поэтом. Только последний приют создан не Божьей, а дьявольской рукою, хотя Воланд и действует по поручению Иешуа Га-Ноцри. Перед тем как отпустить Мастера, сатана спрашивает у него: «Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» Однако у Гёте не Фауст, а Вагнер сотворяет гомункула. Если в отношениях с Воландом и в своей любви к Маргарите Мастер повторяет Фауста, то его приверженность к гуманитарному знанию, замысел романа о Понтии Пилате и стремление создать гомункула роднит булгаковского героя с Вагнером, любителем книжной премудрости, а не опытного знания. Мастер в своем произведении истину, по его собственным словам, «угадал», а не познал.

В формировании образа Мастера, помимо гетевского «Фауста», значительную роль сыграла современная Булгакову вариация на эту тему. Товарищ Булгакова по работе в «Накануне» Эмилий Львович Миндлин (1900–1981) написал роман «Возвращение доктора Фауста», начало которого было опубликовано в 1923 году во втором томе альманаха «Возрождение», вместе с булгаковской повестью «Записки на манжетах» (книга альманаха, фактически вышедшая в свет только в начале августа 1924 года, сохранилась в архиве Булгакова). Продолжения романа скорее всего по цензурным причинам так и не последовало. Миндлин перенес своего Фауста в начало XX в. и поселил «в давней мастерской, в одном из переулков Арбата, излюбленной им улицы, шумливого и громокипящего города Москвы». Герой «Возвращения доктора Фауста» разочаровался в возможностях познания: «Но что есть знание? Что можно знать о причине этой быстротекущей смены явлений, миров, систем?.. Нет смены законов. Но что можно знать о законах?

Он почувствовал явственно, реально, в ужасе, что ничего не знает, что по-прежнему – как и в детстве (лужайка, игры, дом и мать с белыми булками) недвижна, нетронута тайна – неизменно тревожное пребывание в продолжительном окружении ее».

В результате Фауст уезжает «далеко из Москвы, далеко от несколько чужой ему России, в маленький и тихий городок Швиттау», где надеется зажечь тихой и спокойной жизнью, не возвращаясь более к науке. В местном погребке Пфайфера, повторяющем во многом знаменитый гетевский погребок Ауэрбаха, Фауст встречает «профессора Мефистофеля», как написано на визитке, подобной той, что предъявляет булгаковский сатана Михаилу Александровичу Берлиозу. Этот образ, несомненно, отразился в Воланде. Герой Миндлина не опознает своего старого знакомого при первой встрече у Пфайфера, хотя всеми атрибутами оперного Мефистофеля профессор обладает: «Скучающего в одиночестве Фауста заинтересовал он сразу. У господина были до крайности тонкие ноги в черных (целых, без шток) чулках, обутые в черные бархатные туфли, и такой же плащ на плечах. Фаусту показалось, что цвет глаз господина менялся беспрестанно». Мефистофель обращает поданную ему воду то в вино, то в пиво. В итоге «Пфайфер испуганно выронил кружку из рук и

вскрикнул:

– Вы – черт, милостивый государь!

За столиками встрепенулись. Некоторые встали.

Незнакомец снял свой берет.

– Меня зовут Конрад-Христофор Мефистофель. Я профессор университета в Праге. Простите, господин хозяин, если я обеспокоил вас!

Я готов уплатить вам, сколько вы скажете, – сделайте одолжение...

Я немного пошутил... Поверьте, я просто проделал некоторый эксперимент. Я проверил силу словесного убеждения. Она оказалась сильнее вашего зрения». В кружках была действительно вода, в чем все присутствующие тотчас же убеждаются.

Шутка Мефистофеля еще более привлекает к нему внимание Фауста, который представляется доктором химии, приехавшим из Москвы, и приглашает профессора за свой столик. Мефистофель заявляет, что «эти шутки и подобные им немало времени и покоя отнимают у меня... Но когда в жизни ничего не остается более, как шутить! Вы понимаете, не потому, что скучно... Именно потому, что есть причины, удерживающие еще меня на земле и заставляющие влачиться еще по этой глупой, бессмысленной, проклятой человеческой жизни, именно потому ничего более не остается мне, как шутить, шутить от скуки, от досады, от злости...». Фауст возражает, что жизнь не кажется ему бессмысленной и глупой, и хотя он сам в свои шестьдесят лет так и не нашел счастья, но «если бы в мое распоряжение вновь было предоставлено такое щедрое количество времени, на этот раз я использовал бы его, я бы счастливо прожил свою жизнь!»

Тут Мефистофель обещает доказать своему собеседнику, что на земле нет самой возможности счастья (вполне по пушкинской формуле: «На свете счастья нет, но есть покой и воля»). Фауст же утверждает, что «счастье может заключаться в самом процессе стремления к счастью».

«– В вас говорит отчаяние, господин профессор, – сказал Фауст, – я убежден, что в вас говорит отчаяние. Вы наверное (я почти убежден в этом) чрезмерно огорчены чем-нибудь!»

Мефистофель отвечает с сожалением:

«Вы – поэт... вы – поэт! Все люди – поэты. Хозяин Пфайфер – тоже поэт. Поэзия – это кокаин!...»

И загадочный профессор излагает Фаусту свою мечту: «...Ах, я мечтаю об одном – о восстании человека против человеческой жизни, против обманности, в которую погружен он, против роли, которую играет он на земле. Но не о словесном, не о фразерском восстании, но о действенном, об активном!.. Я мечтаю о восстании человеческой воли. Например, – тут Мефистофель наклонился над самым ухом Фауста, – например, об организации самоубийства всего человечества...»

Мефистофель агитирует Фауста стать его сообщником в организации подобного самоубийства, а когда тот пытается отказаться, предлагает окончательно убедиться в бессмысленности человеческого существования. Фауст, однако, продолжает сомневаться:

«– Едва ли! Правда, я разочаровался в возможностях науки... и я не знаю еще, в чем смысл жизни, но я чувствую, что он существует!

– Так чувствуют все, и никто не знает этого смысла!»

Мефистофель приводит последний аргумент:

«– Господин Фауст, если я покажу вам мир не таким, каким вы видите его, но таким, каким он существует в самом себе? Ну тогда?.. Хотите?!

– Что? Что?

– Быть со мной! – глаза Мефистофеля провалились, их не было видно. – Хотите? Мы отомстим тому, кто издевается над человеком, отомстим, если убедим человека лишиться себя жизни!.. Прекратить себя! Будете со мной?!

– Но как вы докажете? Вы не убедите меня.

– Я покажу вам то, чего вы никогда не смогли бы увидеть с помощью вашей науки!..

Теплое дыхание окутывало голову Фауста. Слова профессора из Праги дурманили...

– Хочу, хочу, – прошептал он, – хочу!»

Фауст сетует на свою старость. Мефистофель обещает вернуть ему молодость. Наконец происходит узнавание:

«...Мефистофель приблизил лицо свое к Фаусту. Глаза его мерцали, то синим, то красным цветом. Тонкие брови приподнимались кверху.

– Или ты не узнаешь меня? – спросил он тихо, смотря в глаза Фауста. Фауст вздрогнул. Он узнал и ответил:

– Узнаю!.. Я буду твоим... Но исполни обещание!..»

Мефистофель возвращает Фаусту молодость, делает его двадцатипятилетним. Помолодевший герой жаждет любви, и они покидают Швиттау. В соседнем старинном городке Литли в трактире «Золотая подкова» Фауст встречает рыжеволосую дочь хозяина Марго. Первые восемь глав романа Миндлина на этом обрываются, как раз на завязке истории, повторяющей историю гетевской Маргариты (Гретхен).

Сходство с «Возвращением доктора Фауста» видно невооруженным глазом как в образе Воланда, так и в образе Мефистофеля. Миндлин поселил своего Фауста в один из переулков Арбата, а Мастер «нанял у застройщика в переулке близ Арбата... две комнаты в подвале маленького домика в садике». Миндлинский Мефистофель называет Фауста поэтом, и будущий Мастер в черновиках также именовался Поэтом. Скорее всего, в самой ранней редакции «Мастера и Маргариты», сохранившейся лишь в отрывках и создававшейся в 1929 г., функции Мастера выполнял ученый-гуманитарий по имени Феся. Его Булгаков наделил феноменальной эрудицией в демонологии Средневековья и итальянского Возрождения, а также профессурой на историко-филологическом факультете университета, что в еще большей степени, чем М., сближает Фесю с гетевским Вагнером. Феся, как и М. последней редакции романа, сторонится толпы и вообще простонародья, предпочитая основное время проводить в своем московском кабинете или за границей. При советской власти в газетной статье Фесю обвинили в том, что он издевался над мужиками в своем подмосковном имении. «И тут впервые мягкий и тихий Феся стукнул кулаком по столу и сказал (а я... забыл предупредить, что по-русски он говорил плохо... сильно картавя): «Этот разбойник, вероятно, хочет моей смерти...», – и пояснил, что он

не только не издевался над мужиками, но даже не видел их «ни одной штуки». И Феся сказал правду. Он действительно ни одного мужика не видел рядом с собой. Зимой он сидел в Москве, в своем кабинете, а летом уезжал за границу и не видел никогда своего подмосковного имения. Однажды он чуть было не поехал, но, решив сначала ознакомиться с русским народом по солидному источнику, прочел «Историю пугачевского бунта» Пушкина, после чего ехать наотрез отказался, проявив неожиданную для него твердость. Однажды, впрочем, вернувшись домой, он гордо заявил, что видел «настоящего русского мужичка. Он в Охотных рядах покупал капусту. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя».

Через некоторое время Феся развернул иллюстрированный журнал и увидел своего знакомого мужичка, правда, без треуха. Подпись под старичком была такая:

«Граф Лев Николаевич Толстой».

Феся был потрясен.

– Клянусь Мадонной, – заметил он, – Россия необыкновенная страна! Графы выглядят в ней как вылитые мужики!

Таким образом, Феся не солгал».

Здесь упоминание восстания Емельяна Пугачева, так напугавшее Фесю, можно соотнести с планируемым Мефистофелем в «Возвращении доктора Фауста» коллективным самоубийством человечества, соучастником в организации которого должен был стать главный герой. Очевидно, у Миндлина в качестве такого самоубийства в последующих главах должна была рассматриваться либо Первая мировая война, либо Октябрьская революция в России, причем, судя по заглавию, Фауст вместе с Мефистофелем возвращался в Москву в революционную или послереволюционную эпоху. В сохранившемся фрагменте о Фесе чувствуется пародийный отзвук данного В. И. Лениным определения Льва Толстого как первого мужика в русской, да и в мировой литературе («до этого графа подлинного мужика в литературе не было... Кого в Европе можно поставить рядом с ним... Некого»), переданного Максимом Горьким (А. М. Пешковым) в очерке «В. И. Ленин» (1924). Отсюда, может быть, и картавость булгаковского героя, сближающая его с вождем большевиков. Эта пародия накладывается на другую. Эпизод встречи Феси с Толстым как бы зеркально воспроизводит ситуацию фельетона Александра Валентиновича Амфитеатрова «И моя встреча с Л. Н. Толстым» (1909). Амфитеатровский герой, титулярный советник Воспарьев, принимает встреченного им в поезде бородатого русского мужика за графа Толстого. Булгаковский Феся, наоборот, принимает Толстого за мужика, в полном соответствии с ленинским пассажем. У Амфитеатрова герой ссылается на портреты писателя, обильно публиковавшиеся в газетах в 1908 году в связи с его 80-летним юбилеем: «Но... он! он! несомненно! Портреты-то его мне, как всякому порядочному интеллигенту, слава богу, достаточно известны!» – и эти портреты вводят его в заблуждение. Феся же, только увидев портрет, убеждается в своей ошибке и косвенно подтверждает свое первоначальное мнение о том, что народ – зверь, сформировавшееся после знакомства с пушкинской «Историей Пугачева» (1834). Вероятно, в первой редакции «Мастера и Маргариты» проблема взаимоотношений интеллигенции с народом и большевиками должна была решаться в образе Феси. В позднейших редакциях из-за очевидной нецензурности тема эта в образе Мастера отошла в подтекст, а на первый план вышли взаимоотношения творца с миром литературы, за которым советская власть угадывается, но не называется прямо как виновница злоключений Мастера.

Можно предположить, что Феся, который, судя по сохранившимся отрывкам, непосредственно соприкасался с нечистой силой и, по всей вероятности, участвовал в шабаше или черной мессе,

по ходу действия должен был встретить Воланда, который возвращал ему молодость, как Мефистофель Фаусту. В связи с этим встает вопрос о возрасте Феси, нигде в сохранившихся фрагментах первой редакции романа прямо не названном. На этот счет все же можно сделать некоторые предположения. Упомянутая статья с обвинениями против Феси, как отмечалось в булгаковском тексте, появилась десять лет спустя после революции, т. е. в 1927 году, а основное действие романа, начинающееся со встречи Воланда с литераторами на Патриарших, происходит несколько месяцев или даже год-полтора спустя, в 1928–1929 годах или еще позже (в одном из фрагментов назван фантастический будущий 1935 год). Сорвавшаяся поездка Феси в деревню наверняка приходится на время до революции 1905 года, так как после сопутствовавших ей аграрных беспорядков родственники вряд ли бы порекомендовали Фесе поехать познакомиться с мужиками. Кроме того, все эти события произошли уже после женитьбы Феси и обретения им профессуры. Несомненно, что с Львом Толстым Фесья встретился накануне одного из юбилеев писателя – 70-, 75– или 80-летия со дня рождения соответственно 28 августа 1898-го, 1903-го или 1908 годов, или 50-летия литературной деятельности 6 сентября 1902 года. Тогда пресса печатала портреты Толстого. Встреча Феси с мужичком-графом произошла зимой, так как только зиму булгаковский герой проводил в Москве, да и наряд у Толстого явно зимний. Накануне всех перечисленных дат только зиму 1897/ 98 года писатель провел в Москве. Учитывая, что ближайший друг Булгакова, философ и литературовед П. С. Попов занимался творчеством Толстого и был женат на его внучке, Анне Ильиничне Толстой, автор «Мастера и Маргариты» наверняка был хорошо осведомлен в обстоятельствах толстовской биографии. Если принять, что встреча Феси и Толстого в романе падает на зиму 1897/98 года и что профессуру он вряд ли мог получить ранее 30-летнего возраста, то к концу 1920-х годов герою ранней редакции «Мастера и Маргариты» действительно должно было быть около 60 лет – столько же, сколько Фаусту у Гете и Миндлина. Возможно, по этой причине в тексте ничего не говорится об отношении Феси к военной службе, хотя страна пережила мировую войну. К 1914 году он уже вышел из призывного возраста. В окончательном тексте романа Мастер из ученого-историка превращается в писателя (возможно, тут Булгаков вспомнил собственную работу над «Курсом истории СССР» ради получения 100-тысячной премии – именно такую сумму выигрывает романский Мастер в лотерею). Вероятно, и в ранней редакции Фесе суждено было помолодеть и стать литератором. Ведь и Фауст Миндлина, отказавшись от попыток познать мир с помощью науки, собирался исследовать человеческую природу как поэт (недаром его так называет Мефистофель).

Мастер у Булгакова – философ и потому наделен сходством с упоминаемым в романе Кантом. Ему присущи некоторые черты биографии основоположника немецкой классической философии. Вот как, например, характеризовал Канта в посвященной ему статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона религиозный философ Владимир Сергеевич Соловьев: «Личность и жизнь Канта представляют совершенно цельный образ, характеризующийся неизменным преобладанием рассудка над аффектами и нравственного долга над страстями и низшими интересами. Поняв свое научно-философское призвание как высшую обязанность, Кант безусловно подчинил ей все остальное... Весьма склонный к сердечному общению, Кант находил, что семейная жизнь мешает умственному труду – и остался навсегда одиноким. При особой страсти к географии и путешествиям, он не выезжал из Кенигсберга, чтобы не прерывать исполнения своих обязанностей. По природе болезненный, он силою воли и правильным образом жизни достиг того, что дожил до глубокой старости, ни разу не быв болен. Потребностям сердца Кант давал необходимое удовлетворение в дружбе с людьми, которые не мешали, а поддерживали его в умственной работе. Главным другом его был купец Грин, который с большими практическими способностями соединял такое умственное развитие, что вся «Критика чистого разума» прошла через его предварительное одобрение. Дружбою оправдывалась и единственная плотская слабость, которую позволял себе Кант: он любил удовольствия стола в небольшом обществе друзей».

Точно так же и Мастер равнодушен к радостям семейной жизни. Он не помнит имени своей жены, не стремится иметь детей, а когда состоял в браке и работал историком в музее, то, по собственному признанию, жил «одиноким, не имея родных и почти не имея знакомых в Москве» (в последних словах – скрытый намек на то, что Мастер родился не в Москве, как и сам Булгаков, уроженец Киева). Любовь Мастера к Маргарите – во многом неземная, вечная любовь, о которой говорил тот же Владимир Соловьев. Она никак не направлена на создание семьи. Мастер осознал свое писательское призвание, как Кант – философское и научное, бросил службу и в арбатском подвале засел за роман о Понтии Пилате. У Мастера, подобно немецкому философу, оказался только один главный и единственный друг, не считая возлюбленной, – журналист Алоизий Могарыч, покоривший Мастера необыкновенным сочетанием страстной любви к литературе и выдающихся практических способностей. Через Алоизия Могарыча Мастер и пропускает свой роман, как Кант через купца Грина – «Критику чистого разума». Только результат был прямо противоположен. Грин своими замечаниями действительно помогал другу улучшить текст, а Алоизий Могарыч точно определил, какие места романа совершенно неприемлемы для советской цензуры и критики, а в довершение донес на автора, чтобы завладеть его квартирой в арбатском переулке.

Судьба Мастера – это как бы «негативный» вариант судьбы Канта, и не только в том, что лучший друг оказался предателем. В отличие от немецкого философа автор романа о Понтии Пилате не в силах самостоятельно победить свой душевный недуг, как Кант поборол в свое время недуг физический. Душевные страдания сломили Мастера, и свое произведение в отличие от автора трех великих «Критик» напечатанным он так и не увидел. Вновь обрести роман и соединиться со своей романтической возлюбленной Мастер может только в предоставленном Воландом последнем приюте. В варианте текста 1936 г. Мастер здесь был еще более явно наделен чертами Канта. Сатана так рисовал ему уготованную награду: «Ты будешь жить в саду, и всякое утро, выходя на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом, как, цепляясь, ползет по стене. Красные вишни будут усыпать вишни в саду... Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома. В пудреной косе, в старинном привычном кафтане, стуча тростью, будешь ходить, гулять и мыслить». Тут бросается в глаза очевидное сходство с хрестоматийным портретом автора «Критики чистого разума», данным известным немецким поэтом и публицистом Генрихом Гейне в его книге «К истории религии и философии в Германии» (1834): «Он жил механически размеренной, почти абстрактной жизнью холостяка в тихой, отдаленной улочке Кенигсберга... Не думаю, чтобы большие часы на тамошнем соборе бесстрастнее и равномернее исполняли свои ежедневные внешние обязанности, чем их земляк Иммануил Кант. Вставание, утренний кофе, писание, чтение лекций, обед, гуляние – все совершалось в определенный час, и соседи знали совершенно точно, что на часах – половина четвертого, когда Иммануил Кант в своем сером сюртуке, с камышовый тросточкой в руке выходил из дома и направлялся к маленькой аллее, которая в память о нем до сих пор называется Аллеей философии. Восемь раз он проходил ее ежедневно взад и вперед во всякое время года, и, когда было пасмурно или серые тучи предвещали дождь, появлялся его слуга, старый Лампе, с тревожной заботливостью следуя за ним, с длинным зонтиком под мышкой, как символ провидения.

Какой странный контраст между внешней жизнью этого человека и его разрушительной, миры сокрушающей мыслью».

В окончательном тексте «Мастера и Маргариты» сходство Мастера с Кантом осталось, но сделалось менее заметным. Здесь Воланд обращался к герою так: «...О, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером?... Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они

потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет». В последнем полете Мастер принимает облик философа XVIII века: «Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше-демону, мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой, и что-то, по приобретенной в комнате № 118-й привычке, сам себе бормотал».

В «Мастере и Маргарите», как и в книге Гейне, сомнению подвергается лишь религиозная, а не этическая сторона кантовской философии. Как и в жизни Канта, контраст присутствует в награде, дарованной Мастеру Воландом: внешний покой последнего приюта и напряженная работа творческой мысли, создание новых произведений, полная творческая свобода при невозможности донести плоды своего труда до читателей.

В разговоре с Воландом Левий Матвей насчет судьбы автора романа о Понтии Пилате печально заключает: «Он не заслужил света, он заслужил покой». Для сатаны, утверждающего, что «наслаждаться голым светом» может только глупец, вроде его собеседника, награда, дарованная Мастеру, безусловно выше традиционного света, данного Фаусту Гёте. В чем Воланд и убеждает Мастера, когда тот, завершив свой роман, отпустил Понтия Пилата навстречу Га-Ноцри:

«— Мне туда, за ним? — спросил беспокойно мастер, тронув поводья.

— Нет, — ответил Воланд, — зачем же гнаться по следам того, что уже окончено?»

Мастер не может возвратиться и в покинутую им Москву: «Тоже нет, — ответил Воланд, и голос его сгустился и потек над скалами, — романтический мастер! Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман. — Тут Воланд повернулся к Маргарите: — Маргарита Николаевна! Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Иешуа за вас же, за вас, — еще лучше». Дьявол описывает прелести последнего приюта, где Мастер сможет созидать нового гомункула и «писать при свечах гусиным пером». Маргарита завершает мысль Воланда: «Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

Те, кого любит Мастер, — это придуманные им герои. Он получает возможность творить вечно, он освобождается от Понтия Пилата и от памяти о пережитых страданиях, перейдя ручей, символизирующий реку забвения Лету: «Память Мастера, беспокойная, исколотая память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя».

Здесь Булгаков следует мировой традиции, рассматривающей покой как одну из высших человеческих ценностей. Можно вспомнить, например, роман Генрика Сенкевича «Огнем и мечом» (1882), где Адам Кисель, воевода брацлавский и один из лидеров «партии мира» в Польше, безуспешно пытающийся примирить Хмельницкого с королем и подвергающийся несправедливым нападкам в обоих борющихся станах, горестно восклицает: «...Пусть бог судит

нас за наши деяния, и да пошлет он хотя б после смерти покой тем, кто при жизни страдал сверх меры».

У Булгакова рассказчик почти теми же словами описывает последний полет Мастера: «...Кто много страдал перед смертью... без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его». Еще одну важную свою мысль вложил Сенкевич в уста Киселя: «...Раздоры равно губительны для обеих сторон». В «Мастере и Маргарите» Воланд, демонстрируя Маргарите бедствия войны на своем волшебном глобусе, утверждает, что «результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы». Автор «Огнем и мечом» показывает весь ужас войны в эпилоге, запечатлев резню, устроенную польскими войсками татарам и казакам при Берестечко в 1651 г.: «И настал день гнева, поражения и суда... Кто не был затоптан или не утонул, от меча погибнул. Реки сделались красны: непонятно было, кровь они несут или воду. Толпа обезумела, в сумятице люди давили друг друга, и сталкивали в воду, и шли ко дну... Дух убийства пронизал самый воздух в тех ужасных лесах, вселился в каждого: казаки с яростью стали защищаться. Схватки завязывались на болоте, в чаще, посреди поля. Воевода брацлавский отрезал убегающим путь к отступлению. Тщетно приказывал король своим воинам остановиться. Жалость иссякла в сердцах, и резня продолжалась до самой ночи – такая резня, какой не доводилось видеть и старым, бывалым солдатам: при воспоминании о ней у них долго еще волосы на голове шевелились. Когда же наконец тьма окутала землю, сами победители устрашились того, что сотворили. Не прозвучало над лагерем «Te Deum» (католическая молитва: «Тебя, Бога, славим...». – Б. С.) и не радости слезы, но слезы печали и сострадания катились из благородных королевских очей...

Междоусобные войны... тянулись еще долгое время. Потом пришел мор, потом шведы. Татары стали постоянными гостями на Украине и всякий раз толпами уводили местный люд в неволю. Пустела Речь Посполитая, пустела и Украина. Волки выли на развалинах городов; цветущий некогда край превратился в гигантскую гробницу. Ненависть выросла в сердца и отравила кровь народов-побратимов, и долгое время ни из одних уст нельзя было услышать слов: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение».

Пушкинское стихотворение «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834), подсказавшее Булгакову название 30-й главы «Мастера и Маргариты» – «Пора! Пора!», содержит формулу: «на свете счастья нет, но есть покой и воля», применимую к награде, которую получил Мастер. Он, подобно автору стихотворения, мог бы сказать о себе:

Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Такая обитель – последний приют булгаковского героя. Показательно, что именно в 30-й главе Маргарита окончательно решаетверить свою судьбу и судьбу Мастера черту: «Черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит!.. Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку!» Это троекратно повторенная фраза звучит как заклинание. После нее является подручный Воланда Азазелло и с помощью яда обеспечивает Мастеру и Маргарите посмертный покой. Во второй редакции романа в 1934 года двойственность положения героя во время последнего полета особо подчеркивалась – «поэт» (так именовался тогда будущий Мастер) одновременно и мертвый и живой: «Над неизвестными равнинами скакали наши всадники. Луны не было, и неуклонно светало. Воланд летел стремя к стремени рядом с поэтом.

– Но скажите мне, – спрашивал поэт, – кто же я? Я вас узнал, но ведь несовместимо, чтобы я, живой, из плоти человек, удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира?

– О, гость дорогой! – своим глубоким голосом ответил спутник с вороном на плече (словами арии Кончака из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (1890). – Б. С.), – о, как приучили вас считаться со словами! Не все ли равно – живой ли, мертвый ли (тут чувствуется интонация булгаковской дневниковой записи в ночь с 20 на 21 декабря 1924 г. по поводу полемики вокруг книги Л. Д. Троцкого «Уроки Октября»: «... публика, конечно, ни уха ни рыла не понимает в этой книге и ей глубоко все равно – Зиновьев ли, Троцкий ли, Иванов ли, Рабинович». – Б. С.)!

– Нет, все же я не понимаю, – говорил поэт, потом вздрогнул, выпустил гриву лошади, провел по телу руками, расхохотался.

– О, я глупец! – воскликнул он, – я понимаю! Я выпил яд и перешел в иной мир! – Он обернулся и крикнул Азazelло:

– Ты отравил меня!

Азazelло усмехнулся ему с коня.

– Понимаю: я мертв, как мертва и Маргарита, – заговорил поэт возбужденно. – Но скажите мне...

– Мессир... – подсказал кто-то.

– Да, что будет со мною, мессир?

– Я получил распоряжение относительно вас. Преприятное. Вообще могу вас поздравить – вы имели успех. Так вот, мне было велено...

– Разве вам можно велеть?

– О, да. Велено унести вас...»

В окончательном тексте инобытие Мастера после отравления приобретает более ярко выраженный литературный характер: он уподобляется автору-персонажу собственного романа, подобно тому как в персонажей его произведения превращаются виденные Мастером и Маргаритой во время последнего полета Иешуа Га-Ноцри и Понтий Пилат.

Булгаков учитывал и истолкование пушкинского «покоя и воли» Александром Блоком в статье «О назначении поэта» (1921): «Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл». Автор статьи атмосферу, создавшуюся вокруг Пушкина, проецировал на свое собственное положение в послереволюционной России, как бы предчувствуя скорую смерть через полгода от «недостатка воздуха» – отсутствия творческой свободы. В том же положении находился Булгаков, равно как и созданный его фантазией Мастер. «Творческий покой» Блока булгаковский герой может обрести только в последнем приюте на границе света и тьмы, земного и вездного бытия.

Для разрешения вопроса, почему Мастер в романе награжден не светом, а покоем, можно обратиться и к книге английского историка и богослова епископа Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. Епископ Фаррар характеризует Христа как мессию и носителя света и как Того, кто постоянно ищет уединения и покоя: «Молва об этом чудесном событии (исцелении бесноватого и тещи Симона. – Б. С.) разнеслась по всей Галилее и Перее, и даже до отдаленных пределов Сирии

(Матф., IV, 24), и можно представить себе, как сильно утомленный Спаситель нуждался после этого в продолжительном покое. Но лучшим и самым приятным для него отдыхом было уединение и безмолвие, где Он, не тревожимый никем, мог быть наедине со своим Отцом небесным. Равнина Геннисаретская была еще окутана глубокой тьмой, наступающей перед рассветом, когда, не замеченный никем, Иисус встал и удалился в одно пустынное место и там подкрепил свой дух тихой молитвой. Хотя дело, для которого Он был послан, часто обязывало Его проводить время среди теснящейся и возбужденной толпы. Он, однако же, не любил народного шума и избегал даже почестей и выражений признательности от тех, которые чувствовали в Его присутствии как бы обновление всего своего существа. Но ему не давали, даже на короткое время, оставаться в покое и в уединении. Народ неотступно следовал за Ним; Симон со своими друзьями почти гонялись за ним с неутомимой жадью видеть и слышать. Они даже хотели почти силой удержать его у себя. Но Он спокойно отклонил их настойчивость». Тут же историк добавляет, что Христос исцелял «безбоязненно и спокойно, но не свободно от скорби и страдания». Мастер, познав страдания, тоже ищет покоя и уединения и ради них готов даже прийти в дом скорби. Он сторонится толпы и боится людского крика. Подобно тому как Христос, по Фаррару, в уединении и безмолвии остается наедине с Отцом небесным, Мастер остается наедине с замыслом романа о Понтии Пилате.

Главный герой в булгаковском романе оказывается в ссылке, когда во сне предстает перед возлюбленной: «Приснилась неизвестная Маргарите местность – безнадёжная, унылая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним мутная весенняя речонка, безрадостные, нищие полуголые деревья, одинокая осина, а далее – меж деревьев, за каким-то огородом, – бревенчатое зданье, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека!

И вот, вообразите, распахивается дверь этого бревенчатого здания, и появляется он. Довольно далеко, но он отчетливо виден. Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные. Манит ее рукой, зовет. Захлебываясь в неживом воздухе, Маргарита по кочкам побежала к нему и в это время проснулась».

Мотив «неживого воздуха» заставляет вспомнить мысль Блока о нехватке воздуха для поэта и мысль Мандельштама о «ворованном воздухе» поэзии. Слова же об адском месте для живого человека явно восходят к завершающим фразам книги маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843): «Нужно жить в этой пустыне без покоя, в этой тюрьме без отдыха, которая именуется Россией, чтобы почувствовать всю свободу, предоставленную народам в других странах Европы, какой бы ни был принятый там образ правления... Всегда полезно знать, что существует на свете государство, в котором немыслимо счастье, ибо по самой своей природе человек не может быть счастлив без свободы». Но Булгаков здесь отразил и подлинные обстоятельства судьбы своих знакомых, людей творческих, имевших отношение к театральному миру. Местность, в которой Маргарита видит своего возлюбленного, явно северная. А в числе прототипов Мастера был хорошо известный Булгакову Сергей Сергеевич Топленинов, один из лучших театральных художников Москвы, в середине 1930-х годов сосланный на полтора года в г. Вельск Архангельской области. Отметим, что подвальчик М. списан главным образом с особняка братьев Топлениновых (Мансуровский пер., 9). Там же жил, напомним, драматург С. А. Ермолинский, послуживший прототипом Алоизия Могарыча. С. С. Топленинов обитал в нижнем, полуподвальном этаже, и в 1929–1930 гг. в трудный период своей жизни к нему нередко заходил Булгаков, порой оставаясь ночевать, позировал для портретов (в архиве художника сохранились два из них). По воспоминаниям вдовы старшего брата, актера

Владимира Сергеевича Топленинова, Евгении Владимировны Власовой, Булгаков, когда гостил у Топлениновых, часто писал роман при свете свечей и под треск дров в печи, как это делает и Мастер в своем подвальчике. Также и ближайший булгаковский друг философ и литературовед П. С. Попов, живший неподалеку от Арбата в Плотниковом переулке (10, кв. 35), был на некоторое время выслан из Москвы, а его полуподвальная квартира нашла отражение в подвальчике Мастера.

Во второй редакции романа, в 1934 году, в сцене последнего полета Коровьев-Фагот предлагал М. нырнуть в кафе «освежиться, так сказать, после рязанских страданий», после чего «тоска вдруг сжала сердце поэта». Здесь намек на еще одного ссыльного, чья биография неожиданным образом пересеклась с булгаковской. В архиве Булгакова сохранились два письма от артиста Николая Васильевича Безекирского (как кажется, сына или внука известного скрипача Василия Васильевича Безекирского), сосланного в Рязань. В письме от 19 апреля 1929 года Безекирский, лично знавший Булгакова по работе в Лито (литературном отделе) Главполитпросвета в конце 1921 года, сообщил, что был сослан за «контрреволюционный разговор» в Рязань, где оказался без средств. Булгаков, кстати сказать, послал Безекирскому денег, хотя был сам стеснен в средствах. Своего же Мастера писатель поместил в психиатрическую лечебницу, но в подтекст ввел и мотив ссылки, более отчетливо присутствовавший в промежуточной редакции.

Несмотря на всю ценность дарованного Мастеру творческого покоя для самого Булгакова, определенная неполнота награды в романе присутствует. Прямее об этом говорилось в ранних редакциях. В частности, в наброске 1933 года Воланд сообщал Мастеру:

«— Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические...» А в варианте 1936 года аналогичные слова дьявола звучали следующим образом: «Ты награжден. Благодарю бродившего по песку Иешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил. Ты будешь жить в саду, и всякое утро, выходя на террасу, будешь видеть, как гуще дикий виноград оплетает твой дом... Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. Кончились мучения. Ты никогда не поднимешься выше, Иешуа не увидишь, ты не покинешь свой приют». Тут, вероятно, писатель следует идее русского религиозного философа Льва Шестова. В его работе «Potestas Clavium» («Власть ключей») (1923) утверждалось, что «отдельная человеческая душа... рвется на простор, прочь от домашних пенатов, изготовленных искусными руками знаменитых философов... Она не умеет дать себе отчета в том, что разум, превративший свой бедный опыт в учение о жизни, обманул ее. Ей вдруг дары разума — покой, тишина, приятства — становятся противны. Она хочет того, что разуму и не снилось. По общему, выработанному для всех шаблону, она уже жить не может. Всякое знание ее тяготит именно потому, что оно есть знание, т. е. обобщенная скудость». Шестов подчеркивал различие между высшим, сверхъестественным светом Божественного Откровения или Судьбы, доступным немногим, и низшим, естественным светом разума, выше которого не поднимаются те, которые стремятся лишь рациональными способами познать действительность. Мастер, автор гениального романа, посредством писательской интуиции, но исторически точно, т. е. рационально, воссоздал историю Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри. Он сломлен неблагоприятными жизненными обстоятельствами и жаждет только «даров разума» — тишины и покоя. Высший свет судьбы остается для Мастера недоступен. Во сне Мастер и Маргарита являются Ивану Бездомному в лучах низшего, естественного света — света луны, тогда как прощенному Понтию Пилату дана возможность по лунной дороге подняться к Иешуа Га-Ноцри, носителю высшего света, и завершить давнюю беседу. Мастер жаждет покоя, а Понтий Пилат мечтает покаянием снять груз преступления с души, и для него вопрос судьбы выходит на первый план. Мастеру же

судьба его бессмертного романа становится безразлична. Возлюбленный Маргариты признается Воланду: «Он мне ненавистен, этот роман».

Сожжение Мастером рукописи о Иешуа и Пилате и ее чудесное возрождение из пепла Воландом, сопровождаемое популярным афоризмом «Рукописи не горят!», может быть понято в свете книги М. И. Щелкунова «Искусство книгопечатания в его историческом развитии» (1923), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. Там отмечалось, что «если душа книги – ее содержание, то тело книги – бумага, на которой она напечатана». Сожжение романа Мастером, как и отказ автора от борьбы, не в силах уничтожить «бессмертную душу» произведения – высокую историю Иешуа и Пилата.

Лирический монолог рассказчика «Мастера и Маргариты» («Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший», и т. д.), проецируемый на судьбу Мастера, восходит не только к цитированному выше монологу Адама Киселя из романа Г. Сенкевича «Огнем и мечом», но и к другим источникам. Может даже показаться, что здесь нашли место переживания самого писателя во время последней болезни, однако, по воспоминаниям Е. С. Булгаковой, в своей основе этот монолог был написан задолго до смертельного недуга. Зато здесь есть явные переклички со стихотворением Николая Гумилева «Творчество» (1918):

Моим рожденные словом, Гиганты пили вино
Всю ночь, и было багровым, И было страшным оно.
О, если б кровь мою пили, Я меньше бы изнемог,
И пальцы зари бродили По мне, когда я прилег.
Проснулся, когда был вечер. Вставал туман от болот,
Тревожный и теплый ветер Дышал из южных ворот.
И стало мне вдруг так больно, Так жалко стало дня,
Своею дорогой вольной Прошедшего без меня...
Умчаться б вдогонку свету! Но я не в силах порвать
Мою зловещую эту Ночных видений тетрадь.

Совпадают не только ощущение полета и связанный с ним образ таинственных туманов, встающих от болот, не только грустный вечерний пейзаж, но и то, что Мастер, с которым в лирическом монологе как бы сливается автор-рассказчик «Мастера и Маргариты», не может уйти в свет, так как не в состоянии отрешиться от творчества. Потому и материализуется вновь дословно сохранившийся в его голове роман о Понтии Пилате – «ночных видений тетрадь». Лишь после завершения романа прощением Пилата в сцене последнего полета эта история уходит из памяти героя, освобождая ее для воплощения новых замыслов. Сходство творческих ощущений Гумилева и Булгакова несомненно.

Покой Мастера противопоставлен покою Иуды из Кириафа и Иосифа Каифы, купленному ценою жизни и страданий других людей. Можно указать на безусловно известное Булгакову письмо Гоголя своей матери М. И. Гоголь-Яновской от 8 июня 1833 года: «Зачем нам деньги, когда они ценою вашего спокойствия? На эти деньги... мне все кажется, что мы будем глядеть такими глазами, как Иуда на сребреники: за них проданы ваша тишина и, может быть, часть самой жизни, потому что заботы коротают век».

Не исключено, что одним из прототипов предшественника Мастера в ранней редакции – ученого Феси послужил религиозный философ и богослов, а также видный ученый – математик и физик, православный священник Павел Александрович Флоренский, с творчеством которого автор «Мастера и Маргариты» был хорошо знаком. Феся, обладая обширной эрудицией во многих областях знания, особенно интересуется искусством, историей, философией и литературой эпохи Возрождения. Увлеченный мистикой, он оказывается участником шабаша. Феся – автор таких работ, как «Категории причинности и каузальная связь», «История как агрегат биографии», «Ронсар и Плеяда», исследований и диссертации по искусству и

эстетическому сознанию итальянского Возрождения. После революции в Хумате (художественных мастерских) он читает курс «Гуманистический критицизм как таковой», в кавдивизии – «Крестьянские войны в период Реформации», в Академии изящных искусств ведет курс «Секуляризация этики как науки», а еще в одном месте делает доклад «Респленцитность формы и пропорциональность частей». Флоренский, как и булгаковский герой, обладал обширными знаниями по философии, истории литературы и искусства. Он был автором магистерской диссертации «О духовной Истине» (1912), превращенной позднее в знаменитую книгу «Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи» (1914), сыгравшую большую роль в обращении части интеллигенции к религии накануне революции. После Октябрьской революции Флоренский преподавал сразу во многих учреждениях. В Московской духовной академии он читал курс истории философии, во Вхутемасе – лекции по теории перспективы, был редактором технической и математической энциклопедий. Флоренский являлся решительным противником философии и эстетики Возрождения, однако, по общему мнению, черты магизма, мистики и натурализма парадоксальным образом сближали его взгляды с этой эпохой. Возможно, Булгаков специально наделил Фесю качествами, прямо противоположными тем, что у прототипа: подчеркнутой светской ориентацией исследований (каузальность в отличие от автора «Столпа» он понимает как простую причинность, не связывая ее с промыслом Божиим) и глубоким интересом к собственно итальянскому Возрождению и сходным с ним явлениям в культуре других стран, вроде поэзии Пьера де Ронсара, главы «Плеяды» – французской поэтической школы. Мистицизм сближает Фесю с Флоренским, только у первого он связан с западноевропейской демонологической традицией, а у второго – с православной.

Булгаков живо интересовался творчеством Флоренского. В его архиве сохранилась книга Флоренского «Мнимости в геометрии» с многочисленными пометками. В 1926–1927 годах Булгаков со второй женой Л. Е. Белозерской жил в М. Левшинском переулке (4, кв. 1). В этом же переулке тогда жил и Флоренский. Кроме того, Л. Е. Белозерская работала в редакции «Технической энциклопедии» одновременно с Флоренским. Однако никаких данных о личном знакомстве Булгакова с философом нет. Тем не менее влияние идей Флоренского ощутимо в романе «Мастер и Маргарита». Между Флоренским и Фесей можно провести целый ряд параллелей. Фесю через десять лет после революции, т. е. в 1927 или 1928 году, обвиняют в том, что он, будто бы издевавшийся над мужиками в своем подмосковном имении, теперь благополучно укрылся в Хумате (так прозрачно Булгаков замаскировал Вхутемас): в одной «боевой газете» появилась «статья... впрочем, называть ее автора нет нужды. В ней говорилось, что некий Трувер Рерюкович, будучи в свое время помещиком, издевался над мужиками в своем подмосковном имении, а когда революция лишила его имения, он укрылся от грома праведного гнева в Хумате...». Придуманная Булгаковым статья очень напоминает те, что публиковались весной 1928 г. в связи с кампанией против дворян и религиозных деятелей, укрывшихся в Сергиевом Посаде. Она как бы подготовила первый арест Флоренского и его товарищей. Тогда, например, в «Рабочей газете» от 12 мая 1928 г. некто А. Лясс писал: «В так называемой Троице-Сергиевой лавре свили себе гнездо всякого рода «бывшие», главным образом, князья, фрейлины, попы и монахи. Постепенно Троице-Сергиева лавра превратилась в своеобразный черносотенный и религиозный центр, причем произошла любопытная перемена властей. Если раньше попы находились под защитой князей, то теперь князья находятся под защитой попов... Гнездо черносотенцев должно быть разрушено». Не случайно Фесю в статье называли потомком первого русского князя Рюрика. Отметим также, что 17 мая 1928 года корреспондент «Рабочей Москвы», укрывшийся под псевдонимом М. Ам-ий, в заметке «Под новой маркой» утверждал: «На западной стороне феодальной стены появилась только вывеска: «Сергиевский государственный музей». Прикрывшись таким спасительным паспортом, наиболее упрямые «мужи» устроились здесь, взяв на себя роль двуногих крыс, растаскивающих древние ценности, скрывающих грязь и распространяющих зловоние...

Некоторые «ученые» мужи под маркой государственного научного учреждения выпускают религиозные книги для массового распространения. В большинстве случаев это просто сборники «святых» икон, разных распятий и прочей дряни с соответствующими текстами... Вот один из таких текстов. Его вы найдете на стр. 17 объемистого (на самом деле совсем не объемистого. – Б. С.) труда двух ученых сотрудников музея – П. А. Флоренского и Ю. А. Олсуфьева, выпущенного в 1927 г. в одном из государственных издательств под названием «Амвросий, троцкий резчик XV века». Авторы этой книги, например, поясняют: «Из этих девяти темных изображений (речь идет о гравюрах, приложенных в конце книги. – М. А.) восемь действительно относятся к событиям из жизни Иисуса Христа, а девятое – к усекновению головы Иоанна».

Надо быть действительно ловкими нахалами, чтобы под маркой «научной книги» на десятом году революции давать такую чепуху читателю Советской страны, где даже каждый пионер знает, что легенда о существовании Христа не что иное, как поповское шарлатанство».

Флоренский был арестован впервые в мае 1928 года в рамках кампании ОГПУ по борьбе с религиозными деятелями и представителями русской аристократии, скопившимися после революции в Сергиевом Посаде. В связи с этим в газетах появились заголовки вроде следующих: «Троице-Сергиева лавра – убежище бывших князей, фабрикантов и жандармов!» или «Шаховские, Олсуфьевы, Трубецкие и др. ведут религиозную пропаганду!». Фесю же в газетной статье обвинили в том, что до революции он издевался над мужиками в своем подмосковном имении, а теперь свил гнездо в Хумате. Вторично Флоренский был арестован в феврале 1933 года и более домой не вернулся. Любопытно, что эпизод с арестом Мастера впервые появился во второй редакции романа осенью 1933-го – зимой 1934 года.

Флоренский также был подвергнут критике за преподавание во Вхутемасе, где разрабатывал курс по анализу пространственности. Его обвинили в создании «мистической и идеалистической коалиции» с известным художником-графиком Владимиром Андреевичем Фаворским, иллюстрировавшим книгу «Мнимости в геометрии». Вероятно, нападки на Флоренского подсказали Булгакову образ статьи в «боевой газете», направленной против Феси. Булгаковский герой тему диссертации имел прямо противоположную той, что была у Флоренского, – «Категории причинности и каузальная связь» (каузальность в отличие от Флоренского Феся явно понимает как простую причинность, не отождествляя ее с промыслом Божиим). Феся у Булгакова был приверженцем Возрождения, тогда как Флоренский был глубоко враждебен ренессансной культуре. Но оба, и герой и прототип, по-своему оказываются романтиками, сильно обособленными от современной им жизни. Феся – романтик, связанный с культурной традицией Возрождения. Таковы и темы его работ и лекций, которые он читает в Хумате и других местах – «Гуманистический критицизм как таковой», «История как агрегат биографии», «Секуляризация этики как науки», «Крестьянские войны в Германии», «Респлицитность формы и пропорциональность частей» (последний курс, преподававшийся в вузе, название которого не сохранилось в уцелевшем черновике, напоминает курс Флоренского «Мнимости в геометрии» в Сергиевском педагогическом институте, а также лекции по обратной перспективе во Вхутемасе). Некоторые работы Флоренского могут быть противопоставлены работам Феси, например, «Наука как символическое описание» (1922) – «Истории как агрегату биографии», «Вопросы религиозного самопознания» (1907) – «Секуляризации этики как науки», «Антоний романа и Антоний предания» (1907) (в связи с романом Г. Флобера «Искушение святого Антония») и «Несколько замечаний к собранию частушек Костромской губернии Нерехтского уезда» (1909) – «Ронсару и Плеяде» (о французской поэзии XVI века). Темы работ Феси подчеркнуто светские, однако он увлекается западноевропейской демонологией и мистикой и потому оказывается вовлечен в контакт с нечистой силой. Флоренский в отличие от Феси, по его собственному признанию, – романтик

русской православной средневековой традиции, где, как и в работах Флоренского, сильно было мистическое начало.

Некоторые черты Флоренского, возможно, отразились и в позднейшем образе Мастера. Философ, как он сам писал в автореферате биографии для Энциклопедического словаря Гранат (1927), после 1917 г., «состоя сотрудником Музейного отдела... разрабатывал методику эстетического анализа и описания предметов древнего искусства, для чего привлек данные технологии и геометрии» и был хранителем Ризницы Сергиевского музея. Булгаковский Мастер до того, как выиграл по лотерейному билету 100 тыс. рублей и засел за роман, работал историком в музее. В автореферате для словаря Гранат Флоренский определял свое мировоззрение «соответствующим по складу стилю XIV – XV вв. русского средневековья», но подчеркивал, что «предвидит и желает другие построения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью». Мастера в последнем полете Воланд уподобляет писателю-романтику и философу XVIII века. Вдохновение же главный герой последнего булгаковского романа черпает в еще более отдаленной эпохе Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата.

Последний приют Мастера среди множества литературных ассоциаций напоминает и цветущий остров из романа Чарльза Мэтьюрина «Мельмот-скиталец», где возлюбленная Мельмота красавица Иммали просит его остаться навсегда, чтобы не возвращаться «в этот мир зла и горя. Здесь цветы всегда будут цвести, а солнце светить так же ярко, как в тот день, когда я в первый раз тебя увидела. Зачем же тебе возвращаться в мир, где людям приходится думать и где они несчастны?».

Упоминание Мастером в беседе с Бездомным «этого проклятого вкладного листа в газету», где был напечатан фрагмент романа о Понтии Пилате, вызвавший шквал критики, – намек на публикацию 1 октября 1932 года отрывка из пьесы «Бег» в ленинградской «Красной газете». Подчеркнем еще раз, что именно кампания, развернутая против «Бега» в 1928–1929 годах, привела в конечном счете к снятию с репертуара всех пьес драматурга.

Финал судьбы Мастера полемичен по отношению к судьбе Фауста в поэме Гёте, где ангелы уносят в свет бессмертную сущность главного героя:

Спасен высокий дух от зла
Произведеньем божьим:
Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем.
А за кого любви самой
Ходатайство не стынет,
Тот будет ангелов
семьей
Радужно в небе принят.

У Булгакова же Мастеру уготован только Лимб, пространство между Адом и Раем, где обитают души младенцев, умерших без крещения, и невольные грешники. В поэме Ангелы с Фаустом Лимб минуют, устремляясь к райским высотам, где парят души невинных христианских блаженных младенцев:

Вон над вершиною
Этой скалистой
Нечто невинное.
След чей-то чистый.
Мгла тонкостенная,
И в промежутке —
Души блаженные,
Дети, малютки.
Чуждые бремени
Горестей лишних,
Дышат вне
времени
Славою в вышних.
Ощупью шарящей
Дух для начала
Пустим в товарищи
К братии малой.

Мастера в отличие от Фауста в последний скалистый приют несут не ангелы, а Воланд со своей свитой. У Гёте любовь меняет природу сатаны и заставляет его не препятствовать добру:

Наша сторона отбила душу у нечистой силы,
В бегство обратив лукавых
И цветами закидав их.
Вместо адских мук с печалью
Боль любви они познали.
Перед ней сдалась природа
Сатаны, их коновода.
Он не снес ее укола.
Милосердьё побороло.

В «Мастере и Маргарите» потусторонние силы в лице Воланда не только не препятствуют добру, но прямо исполняют просьбу Иешуа Га-Ноцри наградить Мастера покоем.

Последний приют Мастера напоминает также следующие слова Екклесиаста: «В тот день, когда задрожат стерегущие дом и согнутся мужи силы; и перестанут молотить мелющие, потому что их немного осталось; и помрачатся смотрящие в окно; и запираются будут двери на улицу; когда замолкнет звук жернова, и будет вставать человек по крику петуха и замолкнут дочери пения; и высоты будут им страшны и на дороге ужасы; и зацветет миндаль, и отяжелеет кузнечик, и рассыплется каперс, ибо отходит человек в вечный дом свой, и готовы окружить его по улице плакальщицы; – доколе не порвалась серебряная цепочка, и не разорвалась золотая повязка, и не разбился кувшин у источника, и не обрушилось колесо над колодцем. И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратился к Богу, который дал его» (Еккл., 12, 3–7). В финале булгаковского романа, когда «ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг», Мастер и Маргарита «увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны». Главные герои «в блеске первых утренних лучей» миновали ручей и двинулись по песчаной дороге. Маргарита при этом говорит своему возлюбленному: «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи». Вечный дом – это место пребывания души Мастера, его бессмертного гения.

В описании той награды, что ждет Мастера в последнем приюте, возможно, отразился, среди прочего, пушкинский отрывок «Осень» (1833):

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом, Махая гривой, он всадника несет, И звонко под его блистающим копытом Звенит промерзлый дол и трескается лед. Но гаснет краткий день, и в камельке забытом Огонь опять горит – то яркий свет лиет, То тлеет медленно, – а я пред ним читаю Иль думы долгие в душе моей читаю. И забываю мир – и в сладкой тишине Я сладко усыплен моим воображеньем, И пробуждается поэзия во мне: Душа стесняется лирическим волненьем, Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, Излиться наконец свободным проявленьем — И тут ко мне идет незримый рой гостей, Знакомцы давние, плоды мечты моей. И мысли в голове волнуются в отваге, И рифмы легкие навстречу им бегут, И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, Минута – и стихи свободно потекут.

После Великого бала у сатаны Коровьев убеждает Маргариту и своих товарищей, «как приятно ужинать вот этак, при камельке, запросто... в тесном кругу...». А в финале Мастера окружает «незримый рой гостей» – персонажей будущих произведений.

В эпизоде, когда имя своей первой жены Мастер не может точно вспомнить – то ли Варенька, то ли Манечка (в памяти всплывает только полосатое платье), угадывается сцена из третьей симфонии Андрея Белого «Возврат», где главный герой, ученый-химик Евгений Хандриков, очутившись в психиатрической лечебнице, испытывает равнодушие к своей прежней жизни и, в частности, не помнит имени жены, а помнит только цвет ее платья.

А с «Северной (первой героической)» симфонией Белого связан Великий бал у сатаны, который назван «весенним балом полнолуния, или балом ста королей», а Маргарита выступает на нем в роли королевы. Главная героиня «Северной» симфонии – королевна, а в финале в связи с ее вознесением на небе устраивается пир почивших северных королей, когда из золотых чаш пьют кровавое вино (на балу у Воланда в такую чашу превращается голова Михаила Александровича Берлиоза). Маргарита приветствует гостей бала, находясь на возвышающейся

над залом мраморной лестнице и стоя на одном колене. У Белого королевна тоже стоит на одном колене на возвышении, принимая рыцарей в пернатых шлемах, которые целуют ей руку и колено (Маргарите – только колено). И у королевны, и у хозяйки Великого бала у сатаны в булгаковском романе на голове – алмазная корона. В «Северной» симфонии женщина в черном плаще олицетворяет смерть и Вечность. Такое же символическое значение имеет черный плащ, который оказывается на плечах Маргариты после бала, и черные плащи всех участников последнего полета. Королевна в симфонии Белого «просила, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна». В финале «Мастера и Маргариты» главные действующие лица восклицают: «Гори, гори, прежняя жизнь! Гори, страдание!» В «Северной» симфонии герои, в конце концов, восходят к вершинам света – мраморно-белой башне с террасой, с которой видна «голубая бесконечность». В эпилоге королевна соединяется со своим возлюбленным рыцарем в Вечности, и они вместе встречают свет звезды Утренницы. Любовь королевны выводит рыцаря из «бездны безвременья», где он оказался за то, что знал с нечистой силой, и дарит ему свет. В «Мастере и Маргарите» главным героям дарован не свет, а покой, где-то на границе дня и ночи, куда возвращаются и двое влюбленных в «Северной» симфонии. Воланд обещает Мастеру и Маргарите перед последним приютом: «...Вы немедленно встретите рассвет». У Белого в «Северной» симфонии герои награждены покоем, однако мир, где они пребывают, подвижный, но лишенный мысли и монотонный: «Здесь позабыли о труде и неволе! Ни о чем не говорили. Позабыли все и все знали! Веселились. Не танцевали, а взлетывали в изящных междупланетных аккордах. Смеялись беззвучным водяным смехом. А когда уставали – застывали в целомудренном экстазе, уходя в сонное счастье холодно-синих волн». Любовь у Белого целомудренна и мистична. Она олицетворяет «вечную женственность» Владимира Сергеевича Соловьева, первого русского философа, имевшего мировое значение. У Булгакова любовь Мастера и Маргариты – вполне земная, хотя и необыкновенная по своей силе. Мастеру оставлена способность творить и в последнем приюте, где ему предстоит «подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что... удастся вылепить нового гомункула». В «Северной» же симфонии покой – это вообще высшая возможная награда, даруемая Богом, а не дьяволом тем, кто стремится к земному величию: гордецам, титанам и героям, даруемая, если они смирились и обратились к Всевышнему.

У Булгакова Мастер – это, говоря словами Иммануила Канта, «интеллектуальный обитатель земли», награжденный вечным покоем при переходе из земного времени в вечность. Не случайно он был наделен, особенно в варианте 1936 года, внешним сходством с Кантом. Тогда Воланд в финале говорил Мастеру: «Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома. В пудреной косе, в старинном привычном кафтане, стуча тростью, будешь ходить, гулять и мыслить». Здесь, как я уже говорил, портрет героя в последнем приюте явно восходит к портрету Канта, данному Гейне.

В полном соответствии с утверждением Канта, что «те принципы нашего образа жизни, которыми мы руководствуемся вплоть до кончины... останутся такими же и после смерти», Воланд на Великом балу у сатаны говорит ожившей на время голове Берлиоза: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории (о посмертном инобытии. – Б. С.), о том, что ваша теория и солидна, и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!»

Булгаков не верил в кантовского «мудрого правителя мира», при котором нравственные качества человечества в итоге пересилият стремление к удовлетворению все возрастающих

потребностей.

Мастер в своем романе с помощью поэтической интуиции угадывает евангельскую истину, затемненную трудом многих поколений ученых, которые пытались рационально объяснить не укладывающиеся в пределы одного только разума высшие духовные побуждения. Булгаковский герой подтверждает постулат, сформулированный немецким поэтом-романтиком Новалисом (Фридрихом фон Гарденбергом) в посмертно опубликованных «Фрагментах» (1907): «Поэт постигает природу лучше, чем разум ученого».

В образе Мастера отразились, как уже отмечалось, среди прочих, идеи русского философа Льва Шестова, особенно его книги «Власть ключей». Мастер в своем романе о Понтии Пилате исторически точно, т. е. рационально, воссоздал события девятнадцативековой давности, но сломлен неблагоприятными жизненными обстоятельствами и мечтает лишь о «дарах разума» – тишине и покое. Шестов различал высший, сверхъестественный свет божественного откровения, доступный принявшим это откровение, свет, ниспадающий с Божьих высот, и низший, естественный свет, свет разума, выше которого не поднимутся те, кто все надежды возлагают только на рациональное познание действительности. В лучах этого низшего лунного света и являются Маргарита и Мастер во сне Ивану Бездомному. Высшего, сверхъестественного света в финале удостоился только прощенный Понтий Пилат, встретившийся, наконец, с Иешуа Га-Ноцри на серебристой лунной дорожке. Для него главное – облегчить свою совесть.

В целом же можно констатировать, что Мастер получает от Воланда ту же награду, которую сам Булгаков получил от Сталина. Ведь генсек дал возможность автору «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» сравнительно безбедно существовать в писательской кооперативной квартире, на сравнительно высокую, в тысячу рублей в месяц (при среднемесячной чуть больше 300 рублей), зарплату либреттиста Большого театра и на авторские от «Дней Турбиных» и «Мертвых душ», позволил ему иметь в последнем приюте свою Маргариту, создать свой гениальный роман, новые пьесы, но зато надежно гарантировал при этом, что ни одно из бессмертных творений Михаила Афанасьевича не увидит света при его жизни.

В последнем приюте Мастер остается наедине со своей возлюбленной – Маргаритой. Ее главным прототипом послужила третья жена писателя Е. С. Булгакова. Через нее Маргарита оказывается связана с героиней булгаковской пьесы начала 30-х годов «Адам и Ева» – Евой Войкевич. Е. С. Булгакова записала в своем дневнике 28 февраля 1938 года: «М. А. читал первый акт своей пьесы «Адам и Ева», написанной в 1931 году... В ней наш треугольник – М. А., Е. А. (второй муж Е. С. Булгаковой, военачальник Е. А. Шиловский. – Б. С.), я». Здесь Булгаков послужил прототипом академика Александра Ипполитовича Ефросимова, а Шиловский – мужа Евы инженера Адама Николаевича Красовского. Вероятно, поэтому и муж Маргариты сделан в романе инженером.

В литературном плане героиня восходит к Маргарите гетевского «Фауста» Некоторые детали образа булгаковской Маргариты можно также найти в романе Эмилия Миндлина «Возвращение доктора Фауста». Например, золотая подкова, которую дарит Маргарите Воланд, очевидно, связана с названием трактира «Золотая подкова» в этом произведении (здесь Фауст впервые встречается Маргариту). Одна из иллюстраций к «Возвращению доктора Фауста» также нашла свое отражение в булгаковском романе. В сохранившемся в архиве писателя экземпляре альманаха «Возрождение» с миндлинским романом между страницами 176 и 177 помещен офорт И. И. Нивинского «В мастерской художника», на котором изображена полуобнаженная натурщица перед зеркалом, причем на левой руке у нее накинут черный плащ со светлым подбоем, в правой руке – черные чулки и черные остроносые туфли на каблуке, волосы же – короткие и черные. Точно такой видит себя Маргарита в зеркале, когда натирается волшебным

кремом Азazelло.

С образом Маргариты в булгаковском романе связан мотив милосердия. Она просит после Великого бала у сатаны за несчастную Фриду. Слова Воланда, адресованные в связи с этим Маргарите: «Остается, пожалуй, одно – обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!.. Я о милосердии говорю... Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках», – заставляют вспомнить следующее место из повести Федора Достоевского (1821–1881) «Дядюшкин сон» (1859): «Но превозмогло человеколюбие, которое, как выражается Гейне, везде суется с своим носом». Отметим, что слова Достоевского, в свою очередь, восходят к «Путевым картинам» (1826–1830) Генриха Гейне, где милосердие связано прежде всего с образом добродушного маркиза Гумпелино, обладателя очень длинного носа. Мысль Достоевского, высказанная в романе «Братья Карамазовы» (1879–1880), о слезинке ребенка как высшей мере добра и зла, проиллюстрирована эпизодом, когда Маргарита, крушащая дом Драмлита, видит в одной из комнат испуганного четырехлетнего мальчика и прекращает разгром.

Булгаков подчеркивает также связь Маргариты с французскими королевами, носившими имя Маргарита. В подготовительных материалах к последней редакции «Мастера и Маргариты» сохранились выписки из статей Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, посвященных Маргарите Наваррской и Маргарите Валуа. Свадьба последней с королем Наваррским Генрихом – будущим французским королем Генрихом IV, как отмечалось в словарной статье, «отпразднованная с большой пышностью, закончилась Варфоломеевской ночью, или парижской кровавой свадьбой» 24 августа 1572 года. Узнавший Маргариту по дороге на Великий бал у сатаны толстяк называет ее «светлая королева Марго» и лопочет, «мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара». Гессар – это упомянутый в статье парижский издатель переписки Маргариты Валуа, вышедшей в середине XIX века, но Булгаков сделал его, как и безымянного толстяка, участником Варфоломеевской ночи. Однако, поскольку жена Генриха IV не оставила потомства, в образе Маргариты Булгаков также отразил Маргариту Наваррскую, имевшую детей и создавшую знаменитый сборник новелл «Гептамерон» (1559). Обе исторические Маргариты покровительствовали писателям и поэтам. Булгаковская Маргарита любит гениального писателя – Мастера (в ранних редакциях также названного Поэтом). Она – символ той вечной женственности, о которой поет Мистический хор в финале гетевского «Фауста»:

Все быстротечное —Символ, сравненье.Цель бесконечнаяЗдесь в достижение.Здесь – заповеданностьИстины всей.Вечная женственностьТянет нас к ней.(Перевод Б. Пастернака)

В этой последней сцене Маргарита (Гретхен) у Гёте восклицает:

Оплот мой правый,В сиянье славы,Склони свой лик над счастьем моим.Давно любимый,НевозвратимыйВернулся, горем больше не томим.....Собраньем духов окруженный,Не знает новичок того,Что ангельские легионыВ нем видят брата своего.Уже он чужд земным оковамиИ прежний свой покров сложил.В воздушном одеянье новомОн полон юношеских сил.Позволь мне быть его вожатой,Его слепит безмерный свет.

Фауст и Маргарита воссоединяются на небесах, в свете. Вечная любовь гетевской Гретхен помогает ее возлюбленному обрести награду – традиционный свет, который его слепит, и потому она должна стать его проводником в мире света. Булгаковская Маргарита тоже своей вечной любовью помогает Мастеру – новому Фаусту обрести то, что он заслужил. Но награда героя здесь не свет, а покой, и в царстве покоя, в последнем приюте у Воланда или даже, точнее, на границе двух миров – света и тьмы, Маргарита становится поводырем и хранителем

своего возлюбленного: «Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я.

Так говорила Маргарита, идя с Мастером по направлению к вечному их дому, и Мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память Мастера, беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать».

Эти строки Е. С. Булгакова записывала под диктовку смертельно больного автора «Мастера и Маргариты».

Подчеркнем, что мотив милосердия и любви в образе Маргариты решен иначе, чем в гетевской поэме, где перед силой любви «сдалась природа сатаны... он не снес ее укола. Милосердие побороло» – и Фауст был отпущен в свет. У Булгакова милосердие к Фриде проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера predetermined Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь – неотъемлемая часть этой награды.

Стоит отметить, что вторая жена Булгакова Л. Е. Белозерская не раз говорила и мне, и другим исследователям булгаковского творчества, что редакция 1929 года, сожженная писателем, существовала в значительно более полном виде – достаточно объемистой рукописи, чем уцелевшие черновики. Она не помнила, был ли тогда роман фабульно завершен, но утверждала, что образ Маргариты там уже присутствовал. Сегодня, разумеется, невозможно сказать, была ли права Любовь Евгеньевна, но то, что Маргарита могла присутствовать уже в первой редакции романа, представляется вполне вероятным. Ведь Булгаков во многом ориентировался на гетевского «Фауста», где героиня с этим именем, как известно, играла довольно существенную роль.

Булгаковские Мастер и Маргарита – это единственные из героев современного мира, которые проникают в мир потусторонний, как бы срастаются с ним, и только благодаря Воланду воссоединяются в своей вечной любви. А древний ершалаимский мир возникает в романе Мастера, и его свидетельство полностью совпадает с единственным свидетелем истории Иешуа и Пилата – Воланда. И потусторонние силы во главе с Воландом играют в романе весьма оригинальную роль. Они силой внедряют добро в обществе, погрязшем во зле, карают тех, кто обидел Мастера.

Нечистая сила – добрая или злая?

Нечистая сила в «Мастере и Маргарите» написана в гофмановских традициях. В письме Е. С. Булгаковой от 6–7 августа 1938 года, на заключительном этапе работы над романом, Булгаков сообщал: «Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она поразит тебя так же, как и меня. Я прав в «Мастере и Маргарите»! Ты понимаешь, чего стоит это сознание – я прав!» Речь здесь шла о статье литературоведа и критика Израила Владимировича Миримского «Социальная фантастика Гофмана», опубликованной в № 5 журнала «Литературная учеба» за 1938 год (этот номер сохранился в булгаковском архиве). Писатель был поражен, насколько характеристика творчества Эрнста Теодора Амадея Гофмана оказалась приложима к «Мастеру и Маргарите». Ермолинский вспоминал, как писатель разыграл его со статьей Миримского: «Однажды он пришел ко мне и торжественно объявил:

– Написали! Понимаешь, написали!

И издали показал мне номер журнала, одна из статей которого в ряде мест была им густо подчеркнута красным и синим карандашом.

– «Широкая публика его охотно читала, но высшие критики относительно него хранили надменное молчание», – цитировал Булгаков и, перебрасываясь от одной выдержки к другой, продолжал: – «К его имени прикрепляются и получают хождение прозвания вроде спирт, визионер и, наконец, просто сумасшедший... Но он обладал необыкновенно трезвым и практическим умом, предвидел кривотолки своих будущих критиков. На первый взгляд его творческая система кажется необычайно противоречивой, характер образов колеблется от чудовищного гротеска до нормы реалистического обобщения. У него черт разгуливает по улицам города...» – Тут Булгаков даже руки простер от восторга: – Вот это критик! Слово он читал мой роман! Ты не находишь? – И продолжал: – «Он превращает искусство в боевую вышку, с которой художник творит сатирическую расправу над всем уродливым в действительности...»

Булгаков читал, незначительно изменяя текст...» По заключению Ермолинского, в этой статье «содержались замечания, пронзительно задевшие» автора «Мастера и Маргариты». В работе Миримского Булгакова привлекло также определение стиля немецкого романтика. Писатель отметил следующие слова: «Стиль Гофмана можно определить как реально-фантастический. Сочетание реального с фантастическим, вымышленного с действительным...» Булгаков явно соотносил со своим Мастером и такое утверждение Миримского: «...Если гений заключает мир с действительностью, то это приводит его в болото филистерства, «честного» чиновничьего образа мыслей; если же он не сдается действительности до конца, то кончает преждевременной смертью или безумием» (последний вариант реализуется в судьбе булгаковского героя). Он подчеркнул и мысль о том, что «смех Гофмана отличается необыкновенной подвижностью своих форм, он колеблется от добродушного юмора сострадания до озлобленной, разрушительной сатиры, от безобидного шаржа до цинически уродливого гротеска». Действительно, в булгаковском романе черт выходит на улицы Москвы, а добродушный смех над достойной сострадания публикой на сеансе черной магии в Театре Варьете, где оторванная голова бездумного конференсье Жоржа Бенгальского в конце концов благополучно становится на место, сочетается с сатирическим обличением советского литературного цеха, голова руководителя которого, Михаила Александровича Берлиоза, бесследно исчезает после гибели председателя МАССОЛИТа на трамвайных рельсах.

Слова Воланда «Рукописи не горят» и воскресение из пепла «романа в романе» – повествования Мастера о Понтии Пилате – это иллюстрация широко известной латинской пословицы: «Verba volant, scripta manent». Интересно, что ее часто употреблял М. Е. Салтыков-Щедрин, один из любимых авторов Булгакова. В переводе она звучит так: «Слова улетают, написанное остается». То, что имя сатаны в романе практически совпадает со словом «volant», скорее всего не случайно. То, что слова действительно улетают, свидетельствует шум, похожий на получающийся от взмахов птичьих крыльев. Он возникает во время шахматной партии Воланда и Бегемота после схоластической речи последнего о силлогизмах. Пустые слова на самом деле не оставили после себя следа и нужны были Бегемоту только затем, чтобы отвлечь внимание присутствующих от жульнической комбинации со своим королем. Роману же Мастера с помощью Воланда суждена долгая жизнь. Сам Булгаков, уничтоживший первую редакцию романа, убедился, что раз написанное уже невозможно изгнать из памяти, и в результате оставил после смерти в наследство потомкам рукопись великого произведения.

С нечистой силой в «Мастере и Маргарите» оказываются связаны многие реально

существовавшие лица. О булгаковских современниках, и отнюдь не самых симпатичных, мы уже говорили. Но, кроме них, на Великом балу у Воланда проходит целый ряд исторических персонажей. Во время бала перед Маргаритой проходят не только мнимые отравители и убийцы, но и подлинные злодеи всех времен и народов. Интересно, что если все мнимые отравители на балу – мужчины, то все истинные отравительницы – женщины. Первой выступает «госпожа Тофана». Сведения об этой знаменитой итальянке автор «Мастера и Маргариты» почерпнул из статьи Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона «Аква Тофана» (это название яда, в дословном переводе – вода Тофаны). Выписки из этой статьи сохранились в булгаковском архиве. В ней сообщалось, что в 1709 году Тофана была арестована, подвергнута пытке и задушена в тюрьме (эта версия отражена в тексте «Мастера и Маргариты»). Однако в Брокгаузе и Ефроне отмечалось, что, по другим данным, сицилийская отравительница еще в 1730 году содержалась в темнице и скорее всего умерла там своей смертью.

Следующая отравительница – маркиза, которая «отравила отца, двух братьев и двух сестер из-за наследства». В более раннем варианте 1938 года Коровьев-Фагот называл маркизу по имени: «Маркиза де Бренвиллье... Отравила отца, двух братьев и двух сестер и завладела наследством... Господин де Годен, вас ли мы видим?» В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранилось название посвященной маркизе де Бренвиллье статьи Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там говорилось, что эта известная во Франции отравительница вместе со своим любовником Жаном-Батистом де Годеном де Сен-Круа «отравила своего отца, двух своих братьев и своих сестер, чтобы присвоить себе все их состояние» и была казнена за свои преступления в 1676 году.

Маргарита видит знаменитых развратниц и сводниц прошлого и современности. Тут и московская портниха, организовавшая в своей мастерской дом свиданий (Булгаков ввел в число участниц бала прототипа главной героини своей пьесы «Зойкина квартира»), и Валерия Мессалина, третья жена римского императора Клавдия I, преемника тоже присутствующего на балу Гая Цезаря Калигулы. Имена Калигулы и Мессалины стали нарицательными для обозначения жестоких сластолюбцев. Калигула был убит солдатами преторианской гвардии. Мессалина же в отсутствие Клавдия вступила в брак со своим любовником Гаем Салием и за попытку возвести его на престол была казнена в 48 году. Есть среди гостей бала и «госпожа Минкина» – экономка и любовница всесильного при Александре I временщика графа А. А. Аракчеева Настасья Федоровна Минкина. Эпизод убийства в 1825 году этой жестокой женщины, истязавшей крепостных и из ревности изуродовавшей раскаленными щипцами для завивки лицо горничной, что и спровоцировало крестьянскую расправу, изложен по посвященной Минкиной статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, где также отмечалось, что «крестьяне считали ее колдуньей, так как, систематически организовав шпионство, она узнавала самые тайные их намерения». Это обстоятельство стало еще одним побудительным мотивом поместить Минкину среди гостей Воланда. Возможно, Булгаков учитывал также, что Минкина послужила прототипом героини «Идиота» Настасьи Филипповны, которая тоже умирает страшной смертью. Замечу, что героиня Достоевского одержима безумными страстями, а в глазах князя Мышкина уподобляется языческой богине.

На балу Воланда присутствует и Малюта Скуратов (Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский), ближайший сподвижник царя Ивана Грозного во всех его зверствах, погибший в 1573 году при осаде Венденского замка в Ливонии, в связи с чем, справляя тризну по погибшему наперснику, царь приказал предать мучительной казни всех пленных – сжечь живьем. В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона сообщалось, что «память о Малюте Скуратове и его злодеяниях сохранилась в народных песнях и даже самое имя стало нарицательным именем злодея». Еще в пьесе «Бег» Булгаков спародировал имя, отчество и

фамилию Малюты Скуратова в генерале Григории Лукьяновиче Чарноте (Чарнота – Бельский), имевшем одним из прототипов тоже нарицательного палача – Я. А. Слащева.

Череда гостей, которые проходят перед Маргаритой, подобрана не случайно. Шествие открывает «господин Жак с супругой», «один из интереснейших мужчин», «убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик», который «прославился тем... что отравил королевскую любовницу». Здесь речь идет об известном французском государственном деятеле XV века Жаке Ле Кёре. В статье «Алхимия» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона отмечалось, что Кёр был алхимиком и вместе с королем Карлом VII пускал в оборот фальшивую монету. В словарной же статье, непосредственно посвященной прототипу булгаковского персонажа, утверждалось, что он заведовал французскими финансами и, разбогатев, стал кредитором влиятельных людей королевства, причем «должники постарались избавиться от него при первой возможности», обвинив в изготовлении фальшивых денег и в отравлении королевской любовницы Агнессы Сорель, а также в государственной измене. Кёр был арестован, заключен под стражу, лишен своего многомиллионного состояния и изгнан из Франции. Вместе с тем в статье подчеркивалось, что Кёр на самом деле был хорошим финансистом, а после изгнания папа Каликст III вверил ему командование над частью флота в войне против турок. Дети Кёра, по предсмертной просьбе отца, получили от Карла VII назад часть конфискованного имущества, что косвенно свидетельствовало о вздорности выдвинутых против финансиста обвинений. В булгаковском архиве сохранились выписки из Брокгауза и Ефрона, посвященные «господину Жаку»: «фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу». Булгаков, несомненно, знал, что реальный Кёр не был такой уж зловещей фигурой и что обвинения против него остались недоказанными и были порождены прежде всего наветами именитых должников. Но на балу у сатаны он сознательно вкладывает в уста Коровьева-Фагота в целом негативную характеристику Кёра – человека одаренного. Здесь подчеркнута связь таланта с нечистой силой (в такую связь и в Средние века, и позднее обычно верила толпа). На балу Воланд и его свита оказывают покровительство как преступникам, так и замечательным личностям прошлого, которых неосновательно обвиняли в различных преступлениях. В натуре тех, кто предстает перед Маргаритой, добро и зло оказываются тесно переплетены между собой.

Исторический Жак Ле Кёр умер своей смертью, но на балу Воланда он предстает повешенным. Его казнь скорее всего понадобилась Булгакову для нагнетания атмосферы бального съезда. На самом деле Ле Кёр был отравителем мнимым, как и следующий за ним граф Роберт Дэдли Лейчестер («граф Роберт... был любовником королевы и отравил свою жену»). О нем тоже сохранились в архиве Булгакова выписки из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там отмечалось, что Лейчестер был фаворитом английской королевы Елизаветы I, мечтал о браке с ней и потому «интриговал против брачных предложений, исходивших от австрийского и французского дворов; его подозревали даже в отравлении жены его, Ами Робсарт, но подозрение это, послужившее сюжетом для романа Вальтера Скотта «Кенильворт», не может считаться доказанным». Официальных обвинений в отравлении жены против Лейчестера никогда не выдвигалось, и граф умер своей смертью, хотя за злоупотребления не раз подвергался опале. Булгаков, вслед за Вальтером Скоттом, сделал Лейчестера виновным в гибели Ами Робсарт и казнил его, как и «господина Жака». В «Мастере и Маргарите» мнимое преступление превратилось в действительное, и за него следует воздаяние смертью. Характерно, что на балу у Воланда Лейчестер появляется в одиночестве, поскольку его любовница-королева к преступлению не причастна.

Перед Маргаритой проходит еще один «чародей и алхимик» – германский император Рудольф II, который, как сообщалось в статье «Алхимия» Энциклопедического словаря

Брокгауза и Ефрона, «был меценатом странствующих алхимиков, и его резиденция представляла центральный пункт алхимической науки того времени». Вместе с тем в специально посвященной императору статье утверждалось, что Рудольф II «отличался вялым, апатичным характером, был крайне подозрителен, склонен к меланхолии» и что характерными его чертами были «своенравие, трусость и грубость». Булгаков противопоставил деятельность знаменитого алхимика, способствовавшую прогрессу знания, традиционному образу посредственного правителя, вынужденного в конце жизни отречься от престола.

Длинный ряд алхимиков, представленных на балу, начинается еще во время встречи Воланда с литераторами на Патриарших прудах. Там сатана утверждает, что «в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, X века». Из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона Булгаков узнал, в частности, что Герберт Аврилакский, будущий римский папа Сильвестр II, «в 967 году отправился в Испанию, где ознакомился с арабской образованностью и даже, как передает средневековая легенда, учился в Кордовском и Севильском университетах арабскому чернокнижному искусству». Что же касается его научной деятельности, то, как отмечал тот же источник, Герберт Аврилакский, обладая энциклопедическими знаниями, «как ученый... вряд ли имел себе равного между современниками». Он открывает галерею запечатленных в «Мастере и Маргарите» средневековых мыслителей и государственных деятелей, многим из которых приписывались сношения с дьяволом и различные преступления, чаще всего отравления.

То, что перед Маргаритой проходит вереница убийц, отравительниц, палачей, развратниц и сводниц, объясняется тем, что булгаковская героиня мучается из-за измены мужу и, пусть подсознательно, свой проступок ставит в один ряд с величайшими преступлениями прошлого и настоящего. Обилие отравителей и отравительниц, подлинных и мнимых, – это отражение в мозгу Маргариты мысли о возможном самоубийстве вместе с Мастером с помощью яда. В то же время последующее отравление их, осуществленное Азazelло, можно счесть мнимым, а не действительным, поскольку практически все отравители-мужчины на балу – отравители мнимые. Другое объяснение этого эпизода – самоубийство Мастера и Маргариты. Воланд, знакомя героиню со знаменитыми злодеями и развратницами, усиливает муки ее совести. Но Булгаков как бы оставляет и альтернативную возможность: Великий бал у сатаны и все связанные с ним события происходят лишь в больном воображении Маргариты, мучающейся из-за отсутствия известий о Мастере и вины перед мужем и подсознательно думающей о самоубийстве. Подобное альтернативное объяснение применительно к московским похождениям сатаны и его подручных автор «Мастера и Маргариты» предлагает в эпилоге романа, одновременно давая ясно понять, что оно далеко не исчерпывает происходящего. Также и любое рациональное объяснение бала Воланда, как и всего, что связано с деятельностью потусторонних сил, согласно авторскому замыслу, никак не может быть полным.

Фрида просит Маргариту, чтобы та замолвила за нее слово перед князем тьмы и прекратила ее пытку: вот уже тридцать лет ей кладут ночью на стол платок, которым она удавила своего младенца. В булгаковском архиве сохранилась выписка из книги известного швейцарского психиатра и общественного деятеля, одного из основоположников сексологии Августа (Огюста) Фореля «Половой вопрос» (1908): «Фрида Келлер – убила мальчика. Кониецко – удавила младенца носовым платком». Фрида Келлер, послужившая прототипом Фриды, – это молодая швея из швейцарского кантона Сен-Галлен, родившаяся в 1879 году. Первоначально она зарабатывала всего 60 франков в месяц. Как отмечает Форель: «В погоне за большими заработками она по воскресным дням исполняла обязанности помощницы в кафе, где женатый хозяин упорно приставал к ней со своими ухаживаниями. Она вскоре перешла в новый магазин с ежемесячным окладом в 80 франков, но, когда ей было 19 лет, хозяин кафе, который давно уже на нее покушался, увлек ее под благовидным предлогом в погреб и здесь заставил ее ему

отдаться, что повторялось еще раз два. В мае 1899 года она разрешилась от бремени мальчиком в госпитале в Сен-Галлене». Ребенка Фрида Келлер поместила в приют, откуда, однако, его необходимо было забрать по достижении пятилетнего возраста. Форель дает яркую картину душевного состояния Фриды в дни, предшествовавшие трагедии: «И вот, с понедельника Пасхи 1904 года, т. е. с той минуты, когда ребенку предстояло покинуть приют, одна лишь мысль медленно, но зловеще начинает овладевать ее дезорганизованным и объатым страхом мозгом, мысль, кажущаяся ей единственным просветом в ее отчаянном положении, – мысль о необходимости избавиться от ребенка». За несколько дней до визита в приют «ее видели мечущейся по квартире в поисках за каким-то шнурком. Внешний вид ее говорил о придавленном внутреннем состоянии. Наконец, она решилась. Сестры ее были извещены, что ребенок ее будет отправлен к тетке из Мюнхена, которая ждет ее в Цюрихе. Схватив ребенка за руку, она отправилась с ним в Гагенбахский лес. Здесь в уединенном месте она долго раздумывала, не решаясь на свое ужасное дело. Но, по ее словам, какая-то неведомая сила подталкивала ее. Вырыв могилку руками, она удавила ребенка шнурком и, убедившись в его смерти, зарыла трупик и обходным путем отправилась в отчаянии домой. 1-го июня приют был извещен ею о благополучном прибытии ребенка в Мюнхен, 7-го июня трупик после сильного дождя был найден на поверхности земли какими-то бродягами, 11-го того же месяца Фрида заплатила последний долг приюту за ребенка, а 14-го она была арестована. Фрида не переставала объяснять свой поступок неспособностью содержать ребенка, а также необходимостью соблюдать тайну, которая заключала в себе позор ее вынужденного материнства, обусловившего внебрачное рождение. По свидетельству знавших ее, она отличалась кротостью, добротой, любовью к труду, скромностью, любила детей. Заранее обдуманное намерение было признано ей самой, причем она не высказала никаких забот в интересах смягчения своего преступления. Такие случаи по местным законам (ст. 133) заслуживают смертного приговора, который и был ей вынесен. Фрида Келлер при этом потеряла сознание. Верховный Совет Сен-Галленского кантона большинством всех против одного вместо смертной казни назначил ей пожизненное заключение в каторжной тюрьме».

В дополнении, сделанном в 1908 году, Форель рассказал о пребывании Фриды в тюрьме: «Вначале она содержалась в течение 6 месяцев в одиночном заключении. После этого она была переведена в качестве прачки в прачечную при тюрьме и отличалась хорошим поведением. В интеллигентских кругах города Сен-Галлена начинают возрастать в ее пользу симпатии...» Это позволило автору «Полового вопроса» выразить надежду, что «бедную Фриду Келлер» вскоре освободят.

В том же самом дополнении Форель кратко изложил историю 19-летней работницы из Силезии Кониецко, которая при аналогичных обстоятельствах 25 февраля 1908 года родила ребенка, «причем она удушила младенца, засунув ему в рот и нос скомканный платок». Суд учел смягчающие вину обстоятельства и приговорил Кониецко к двум годам тюрьмы, что дало Форелю повод для негодующего восклицания: «Как милостиво! Этот верх милосердия звучит злою иронией», поскольку, как справедливо полагал швейцарский ученый, «чаще действительным убийцей является не мать, фактически убившая ребенка, но низкий отец, покинувший беременную или не пожелавший признать ребенка».

Булгаков контаминировал в образе Фриды героинь обеих историй. Фрида романа, обладая основными чертами биографии Фриды Келлер, убивает своего ребенка еще в младенчестве и при помощи носового платка, подобно Кониецко. Таким образом, это событие оказывается перенесено в май 1899 года – время, когда Фрида Келлер родила ребенка. Тогда утверждение Коровьева-Фагота на Великом балу у сатаны о том, что вот уже тридцать лет камеристка кладет на стол Фриде платок, которым она задушила младенца, оказывается абсолютно точным, поскольку события «Мастера и Маргариты» в московской его части разворачиваются как раз в

мае 1929 года. Автору романа в эпизоде с Фридой важен был именно невинный младенец, его страдания как последняя мера добра и зла. Вместе с тем писатель, подобно Форелю, несмотря на весь ужас преступления, назвал (устаами Маргариты) главным виновником насильника – отца ребенка. Булгаков учел и приведенные швейцарским ученым данные о психических отклонениях, имевшихся у Фриды Келлер. В частности, Форель отмечал, что она страдала головными болями из-за перенесенного в детстве воспаления мозга. Платок, который Фрида видит каждый вечер на своем столике, – это не только символ терзающих ее мук совести («и мальчики кровавые в глазах», используя слова из пушкинского «Бориса Годунова»), но и признак наличия у нее болезненной, навязчивой идеи.

Кстати, подобная скрытая датировка времени действия романа, несомненно, была частью булгаковского замысла. Писатель специально ориентировал свой роман на эрудированных читателей, которые, будучи знакомы с книгой Фореля, могли легко посчитать, когда именно происходит действие в московских сценах «Мастера и Маргариты».

Внимание писателя, несомненно, привлек тот факт, что свое преступление Фрида Келлер совершила на Пасхальную неделю 1904 года, да еще в мае (здесь речь идет о Пасхе западных христиан, не совпадающей с православной), что соответствовало и пасхальной приуроченности действия «Мастера и Маргариты». Не оставил он без внимания и слова о том, что некая неведомая и неодолимая сила подталкивала швею из Сен-Галлена на преступление. У Фореля этой силой выступает психическая болезнь Фриды, для которой ребенок подсознательно стал символом ее несчастья и позора. Автор «Полового вопроса» писал: «Несмотря на любовь к детям, Фрида своего ребенка не любила... она его никогда не ласкала, не баловала, не целовала и, будучи в других случаях доброй и отзывчивой женщиной, весьма безучастно относилась к собственному ребенку». У Булгакова искусителем Фриды подразумевается дьявол, который и призвал ее потом на свой бал.

Из работы Фореля, вероятно, во многом почерпнуто изобразительное решение бала Воланда. Швейцарский профессор упоминал «бал нагих или полунагих», устраиваемый ежегодно в Париже «художниками и их натурщицами в обществе их ближайших друзей» и завершающийся «половой оргией». Поэтому на балу у сатаны все женщины, подобно натурщицам на парижском балу, обнажены. Кроме того, Париж – город, где жили Маргарита Валуа и Маргарита Наваррская, с которыми связана королева бала Воланда – Маргарита.

Автор предисловия к одному из русских изданий «Полового вопроса» доктор В. А. Поссе (его воспоминания о Льве Толстом послужили одним из толчков для разработки Булгаковым образа Понтия Пилата) так характеризовал автора книги: «Форель не гетевский Вагнер, хотя и не гетевский Фауст; в нем одна душа, чуждая метафизике и враждебная мистике, душа, в которой любовь к истине сливается с любовью к людям». Эти слова оказываются полностью применимы и к Булгакову.

К Фриде Маргарита проявляет милосердие, к которому призывал и Форель по отношению к Фриде Келлер. И опять Булгаков наказывает гостью бала гораздо более сурово, чем это было в жизни. Он свою Фриду, как и Гёте свою Маргариту, казнил, чтобы дать ей возможность оказаться среди гостей Воланда (в бале участвуют только ожившие мертвецы).

Само воскресение мертвецов для бала Воланда заставляет вспомнить стихотворение А. Белого «И опять, и опять, и опять» (1918). У Булгакова «вдруг что-то грохнуло вниз в громадном камине, и из него выскочила виселица с болтающимся на ней полурассыпавшимся прахом. Этот прах сорвался с веревки, ударился об пол, и из него выскочил черноволосый красавец во фраке и в лакированных туфлях. Из камина выбежал полуистлевший небольшой гроб, крышка его отскочила, и из него вывалился другой прах. Красавец галантно подскочил к нему и подал

руку калачиком, второй прах сложился в нагую вертлявую женщину в черных туфельках и с черными перьями на голове, и тогда оба, и мужчина и женщина, заспешили вверх по лестнице». У Белого:

«Из расколотых старых гробовПролетает сквозною струей —Мертвецов, Мертвецов, Мертвецов—Воскресающий, радостный рой!»

В булгаковском романе в разгар бального съезда из камина идет сплошной поток гробов, из которых появляются воскресшие и веселящиеся трупы.

В первых двух редакциях «Мастера и Маргариты», создававшихся в 1929–1936 годах, вместо Великого бала у сатаны в Нехорошей квартире происходил шабаш. В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранились выписки из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) с указанием страниц: «Антессер. Шабашные игрища (стр. 36). Опилки и колокол (37)». Здесь внимание Булгакова привлекло описание шведского шабаша по материалам процесса над ведьмами 1670 г.: «По шведскому обычаю, колдуны и ведьмы отправлялись на шабаш не верхом на метлах и палках и не с помощью волшебных мазей, а просто выходили на один перекресток, на росстань, как выражаются в наших русских сказаниях. Около этого перекрестка находилась глубокая и мрачная пещера. Ведьмы становились перед этою пещерою и трижды восклицали: «Антессер, приди и унеси нас на Блокулу». Эта Блокула была гора, совершенно соответствующая немецкому Брокену или Лысой горе наших сказаний. Антессер же – имя демона, который заведовал шабашными игрищами. Этот демон являлся на призыв своих поклонников одетым в серый кафтан, красные штаны с бантами, синие чулки и остроконечную шляпу. У него была большая рыжая борода. Он подхватывал всех своих гостей и мгновенно переносил их по воздуху на Блокулу, в чем ему помогала толпа чертей, которая являлась вслед за ним. Все эти черти принимали вид козлов; гости и мчались на шабаш, сидя на них верхом. Многие ведьмы водили с собою на шабаш детей. Эта мелкая публика доставлялась на шабаш особым способом, а именно: козлам ведьмы втыкали копыя. Ребятишки и садились верхом на эти копыя. По прибытии на Блокулу дело шло обычным порядком, т. е. шабаш справлялся, как и всюду в других местах. В шведском шабаше, отмечено, впрочем, несколько особенностей, которые, однако же, иногда, хотя изредка, упоминаются в сказаниях и у других народов. Шведские ведьмы во время шабаша делали себе уколы на пальцах и вытекшею кровью подписывали договор с дьяволом, который вслед за тем совершал над ними крещение, разумеется, уже во имя свое, причем давал им медные стружки, которые получают при обтачивании колоколов. Ведьмы бросали эти стружки в воду, произнося при этом такие заклинания на собственную душу:

«Как эти опилки никогда не вернутся к колоколу, с которого они содраны, так пусть и душа моя никогда не увидит Царствия Небесного».

Замечательно еще, что по шведскому народному верованию главной приманкой на шабашах является еда. Можно было бы подумать, что шведы великие чревоугодники, но, кажется, этого за ними не было замечено, и лишь по части выпивки они, сколько нам известно, тонко понимают дело. На шведских шабашах застольное пиршество – главный номер в программе увеселений. Народные сказания приводят даже полное меню шабашного стола: щи с салом, овсяная каша, коровье масло, молоко и сыр. Меню в своем роде характеристическое. Верно, не очень-то сытно жилось народу, коли он мечтал о таких пирах как о чем-то достижимом лишь при посредстве продажи души дьяволу (главным в меню шабаша было преобладание «скромных» блюд, которые нельзя употреблять в христианский пост. – Б. С.)! После застольного пира ведьмы принимались для развлечения драться между собою. Хозяин бала, дьявол Антессер, ежели бывал в добром расположении духа, принимал участие в этих невинных забавах и собственноручно хлестал ведьм прутьями и при этом во все горло хохотал.

Иногда, будучи в особо благодушном настроении, он услаждал своих гостей игрою на арфе. От брака демона с ведьмами, по шведскому поверью, нарождались на свете жабы и змеи. Отмечена еще одна любопытная подробность шведских сказаний. Иногда дьявол, присутствовавший на шабашах, оказывался больным. Чем именно и в чем выражалась болезнь, об этом история умалчивает; но зато объясняется, что гости шабаша усердно ухаживали за больным хозяином и лечили его – ставили ему банки. Своим верным приверженцам шведский черт давал верных рабов в виде разных животных – кому ворона, а кому кота. Этим зверей можно было посылать куда угодно и с каким угодно поручением, и они все аккуратно исполняли».

Многие детали шведского шабаша Булгаков использовал при описании бала Воланда и предшествовавшего ему шабаша на берегу реки, на котором побывала Маргарита. Для полета на бал она использует упоминаемые Орловым традиционные «транспортные средства» – волшебный крем и половую щетку. Зато Наташа берет транспорт, излюбленный именно шведскими ведьмами, – превратившегося в беса-борова «нижнего жильца» Николая Ивановича. Обыграна у Булгакова и болезнь дьявола, характерная для шведских сказаний. В окончательном тексте «Мастера и Маргариты» перед началом бала «Воланд широко раскинулся на постели, был одет в одну ночную длинную рубашку; грязную и заплатанную на левом плече. Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку. Колено этой темной ноги и натирала какою-то дымящеюся мазью Гелла». Далее дьявол сообщает Маргарите, что, по мнению приближенных, у него ревматизм, «но я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в тысяча пятьсот семьдесят первом году в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре». Здесь Булгаков заменил шведскую Блокулу на фигурирующий в немецких легендах

и в «Фаусте» Гете Брокен. Вероятно, Булгаков рассматривал выписанное им имя Антессер как возможное имя дьявола в своем романе, поскольку русской публике оно было почти неизвестно, но потом остановился на Воланде как на имени, непосредственно связанном с поэмой Гёте. Наверняка автор «Мастера и Маргариты» обратил внимание на то, что в описании Орлова шведский шабаш однажды назван балом, и, возможно, уже тогда, в 1929 году, у него зародилась идея Великого бала у сатаны. У Воланда, в полном соответствии со шведской традицией, есть слуги-животные – кот Бегемот и грач, которые выполняют различные поручения. В частности, шофер-грач доставляет Маргариту к Воланду. У булгаковского сатаны есть и служанка-ведьма Гелла, которая «расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать». Булгаков учел приведенное Орловым шведское поверье, что обильная еда – одно из притягательных свойств шабаша. Только традиционную и не блещущую разнообразием кухню североευропейских крестьян Булгаков заменил на жареное мясо, устрицы, икру и ананасы, как на приеме в американском посольстве, где ему довелось побывать. После бала Воланда происходят и шабашные игрища – «невинные забавы», когда притворно, «для развлечения», борются между собой Гелла и Бегемот. Воланд в отличие от Антессера шведских сказаний рыжей бороды не носит, зато шведскому дьяволу на балу у сатаны уподоблен Малюта Скуратов: Маргарита видит его лицо, «окаймленное действительно огненной бородой». Вероятно, Булгаков остановил свой выбор на шведском шабаше как на значительно менее известном русским читателям, поскольку подробно описан он только в книге М. А. Орлова.

Отметим, что в тексте 1933 года в полном соответствии со шведским поверьем на шабаше присутствовали и дети, а шабашные игрища были запечатлены куда подробнее и сексуальнее: «...На подушках, раскинувшись, лежал голый кудрявый мальчик, а на нем сидела верхом, нежилась ведьма с болтающимися в ушах серьгами и забавлялась тем, что наклонив семисвечие, капала мальчику стеарином на живот. Тот вскрикивал и щипал ведьму, оба хохотали, как иступленные... Гроздь винограда появились перед Маргаритой на столике, и

она расхохоталась – ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке (как на живых дьявольских картах в повести «Венедиктов» А. В. Чаянова, которая была в булгаковской библиотеке. – Б. С.). Заливаясь хохотом и отплевываясь, Маргарита отдернула руку. Тут подсели с двух сторон. Один мохнатый с горящими глазами прильнул к левому уху и зашептал обольстительные непристойности, другой – фрачник – привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию. Девчонка уселась на корточки перед Маргаритой, начала целовать ее колени.

– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита. – И все забудешь. Молчите, болван! – говорила она тому, который шептал, и зажимала ему горячий рот, но в то же время сама подставляла ухо».

В дальнейшем, уступая внутренней цензуре, Булгаков сделал сцену бала гораздо целомудреннее (столь откровенное описание тогда, в 30-е годы, уже не имело возможности проникнуть в печать). В окончательном тексте романа мальчик, забавляющийся с ведьмой, был заменен котом Бегемотом, играющим с Геллой, а в сцене последнего полета – превращающимся в худенького юношу-пажа.

Сообщение Орлова о том, что, по шведским сказаниям, дети от брака дьявола с ведьмами рождаются на свет жабами и змеями, проявляется в присутствии на шабаше на берегу реки (очевидно, Днепра у Лысой горы под Киевом) толстомордых лягушек, играющих на дудочках.

Для сцены шабаша, а потом – Великого бала у сатаны Булгаков сделал выписки из статьи «Шабаш ведьм» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Там, в частности, говорилось о более традиционной версии этого мероприятия, чем в рассказе М. А. Орлова об Антессере. В статье, написанной известным этнографом Л. Я. Штернбергом, отмечалось, что «перед полетом ведьмы мажут себя волшебными мазями», а для самого полета пользуются «метлами, кочергами, ухватами лопатами, граблями и просто палками». Автор «Шабаша ведьм» указывал, что ведьмы и черти, которые в народных поверьях являются участниками этого дьявольского сборища, произошли от языческих богов и богинь, в том числе от древнегерманской Фрейи, традиционно изображавшейся верхом на борове. Булгаков пародийно уподобил Фрейе служанку Маргариты Наташу, отправляющуюся на бал верхом на превратившемся в борова «нижнем жильце» – ответственном работнике Николае Ивановиче. Картина шабаша, предшествующего в окончательном тексте балу Воланда, во многом соответствовала немецкому поверью, приводимому Л. Я. Штернбергом: «Среди сонма ведьм, оборотней и давно умерших женщин (души усопших в свите Одина) (Один – верховный бог древнегерманской мифологии Скандинавии, бог войны, хозяин Валгаллы, чертога мертвых, где находят приют павшие в битвах воины, продолжающие здесь свои героические подвиги; у древних германцев континентальной Европы Одину соответствовал бог Водан, или Водан, от которого, возможно, произошел и Воланд средневековых легенд. – Б. С.), слетевшихся на шабаш каждая со своим возлюбленным чертом, при свете пылающих факелов восседает на большом каменном столе сам сатана в образе козла, с черным человеческим лицом... Затем следует бешеная постыдная пляска ведьм с чертями, от которой на другой день остаются следы ног коровьих и козьих». В тексте 1933 года на шабаше в Нехорошей квартире большую роль играл козлоногий (в окончательном тексте он фигурирует только в сцене шабаша на берегу реки), а Маргарита видит «скачущие в яростной польке пары». Отметим, что в ранней редакции на шабаш Маргарита попадает через камин. В окончательном тексте через камин на бал попадают все гости (кроме Маргариты), и пасть камина соответствует той мрачной и глубокой пещере шведских поверий, откуда отправляются на шабаш его участники. Отсюда и сравнение с пещерой темного глаза Воланда, которым он смотрит на Маргариту.

Как можно судить по сохранившимся рукописям, в тексте 1933 года шабаш в Нехорошей

квартире продолжался до половины двенадцатого, а затем следовал малый бал у сатаны, причем часть рукописи, где этот бал, вероятно, описывается, в полном соответствии с рассказом Е. С. Булгаковой оказалась уничтожена.

Отметим, что на балу у Воланда присутствуют и музыкальные гении, непосредственно не связанные в своем творчестве с inferнальными мотивами. Маргарита встречает здесь «короля вальсов» австрийского композитора Иоганна Штрауса, бельгийского скрипача и композитора Анри Вьетана, а в оркестре играют лучшие музыканты мира. Тем самым Булгаков иллюстрирует идею, что всякий талант – в чем-то от дьявола, и «король вальсов» Штраус несказанно рад, когда его приветствует Маргарита – королева бала сатаны.

Обильно украсив балльные залы розами, Булгаков учитывал сложную и многогранную символику, связанную с этим цветком. Писатель, без сомнения, был знаком со статьей имевшегося в его библиотеке Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона о розах в этнографии, литературе и искусстве. Там отмечалось, что в культурной традиции западноевропейских народов древности и Средневековья розы выступали олицетворением как траура, так и любви и чистоты. Розы были издавна включены в символику католической церкви. Еще у видного богослова Амвросия Миланского роза напоминала о крови Спасителя. У других духовных и светских писателей Западной Европы роза – это райский цветок, символ чистоты и святости, символ самого Христа или пресвятой девы Марии. В то же время розы оставались чужды русской и восточнославянской культурной традиции и практически не отразились в народной обрядности и поэзии. Здесь они приобрели некоторое значение не ранее XIX века. В конце XIX – начале XX века розы были важным мотивом в прозе и поэзии русских символистов, известной Булгакову. В статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона упоминались также розарии Древнего Рима – поминки по умершему, когда розами украшали могилы. Там же говорилось об обычаях римлян украшать розами храмы, статуи, венки в религиозных процессиях и на свадьбах. Рассказывалось и о праздниках роз в Риме, проводимых в мае, в период цветения. С учетом всего этого розы на балу Воланда можно рассматривать и как символ любви Маргариты к Мастеру, и как предвестие их скорой смерти. Розы здесь – и аллегория Христа, память о пролитой крови, и указание на грядущее в конце бала убийство Барона Майгеля (согласно древним мифам, розы возникли из капель крови Венеры или Адониса). Обилие роз – цветов, чуждых собственно русской традиции, подчеркивает иноземное происхождение Воланда и его свиты и придает балу элемент пародии на католическую мессу.

В подготовительных материалах к последней редакции романа, относящихся к 1937–1938 годам, сохранилась следующая запись: «Стены роз молочно-белых, желтых, темно-красных, как венозная кровь, лилово-розовых и темно-розовых, пурпурных и светло-розовых». Скорее всего здесь отразились впечатления от приема в американском посольстве.

Еще один источник бала Воланда – описание бала в Михайловском дворце, данное в книге маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843) (эта работа была использована Булгаковым и при создании киносценария «Мертвые души» в 1934 году): «... Свет отдельных групп цветных ламп живописно отражался на колоннах дворца и на деревьях сада, в глубине которого несколько военных оркестров исполняли симфоническую музыку. Группы деревьев, освещенные сверху прикрытым светом, производили чарующее впечатление, также ничего не может быть фантастичнее ярко освещенной зелени на фоне тихой, прекрасной ночи.

Большая галерея, предназначенная для танцев, была декорирована с исключительной роскошью. Полторы тысячи кадок и горшков с редчайшими цветами образовали благоухающий боскет. В конце залы, в густой тени экзотических растений, виднелся бассейн, из которого беспрерывно вырывалась струя фонтана. Брызги воды, освещенные яркими огнями, сверкали,

как алмазные пылинки, и освежали воздух...

Трудно представить себе великолепие этой картины. Совершенно терялось представление о том, где ты находишься. Исчезали всякие границы, все было полно света, золота, цветов, отражений и чарующей, волшебной иллюзии».

Подобную картину видит Маргарита на балу у Воланда, ощущая себя в тропическом лесу, среди сотен цветов и разноцветных фонтанов и слушая музыку лучших в мире оркестров.

Творя бал Воланда, Булгаков учитывал и традиции русского символизма, в частности «Северной» первой симфонии А. Белого. В «Мастере и Маргарите» бал назван «весенним балом полнолуния, или балом ста королей», у Белого же в надмирности в связи с вознесением королевны на небо устраивается пир почивших северных королей. Многие детали роскошного бассейна на балу Воланда заимствованы из третьей симфонии А. Белого, «Возврат», где описан мраморный бассейн московских бань, украшенный чугунными изображениями морских обитателей.

Бал Воланда, помимо симфоний А. Белого, имеет своим источником произведение еще одного автора, близкого к символистам. Это пьеса Леонида Андреева «Жизнь человека» (1907), с успехом поставленная во МХАТе. Здесь на сцене постоянно присутствует безмолвствующий (он произносит речи лишь в прологе и эпилоге) Некто в сером, именуемый Он – олицетворение Рока, Судьбы или «князя тьмы». У Булгакова ему подобен Воланд. Главные же герои «Жизни человека» – Человек и Жена – очень напоминают Мастера и Маргариту. Человек – это творческая личность, чья жизнь проходит перед зрителями от рождения до смерти, познающий и бедность, и богатство, но всегда любимый своей Женой. Идея бала Воланда могла родиться из следующего диалога:

«Человек... Вообрази, что это – великолепный, роскошный, изумительный, сверхъестественный, красивый дворец.

Жена. Вообразила.

Человек. Вообрази, что ты – царица бала.

Жена. Готово.

Человек. И к тебе подходят маркизы, графы, пэры. Но ты отказываешь им и избираешь этого, как его – в трико. Принца. Что же ты?

Жена. Я не люблю принцев.

Человек. Вот как! Кого же ты любишь?

Жена. Я люблю талантливых художников.

Человек. Готово. Он подошел. Боже мой, но ведь ты кокетничаешь с пустотой? Женщина!

Жена. Я вообразила.

Человек. Ну ладно. Вообрази изумительный оркестр. Вот турецкий барабан: бум-бум-бум!..

Жена. Милый мой! Это только в цирке собирают публику барабаном, а во дворце...

Человек. Ах, черт возьми! Перестань воображать. Воображай опять! Вот заливаются певучие

скрипки. Вот нежно поет свирель. Вот гудит, как жук, толстый контрабас...

Жена. Я царица бала».

И целая картина пьесы посвящена балу, который происходит «в лучшей зале обширного дома» внезапно разбогатевшего Человека. И этот же бал возникает в его памяти перед самой смертью.

Бал Воланда, в частности, можно представить как плод воображения Маргариты, собирающейся покончить с собой. К ней как к царице (или королеве) бала подходят многие именитые вельможи-преступники, но всем Маргарита предпочитает своего возлюбленного – гениального писателя Мастера.

Живые шахматные фигурки, которыми играют Воланд и Бегемот перед началом бала, скорее всего возникли не без влияния повести известного экономиста-агрия, сгинувшего во время великой чистки, Александра Васильевича Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921). Эта книга была подарена писателю в 1926 году художницей Н. А. Ушаковой, женой его друга Н. Н. Лямина (она иллюстрировала «Венедиктова»). В повести Чаянова рассказчик носил фамилию Булгаков и очень напоминал хроникера-рассказчика первой редакции «Мастера и Маргариты». В повести Чаянова, как и в булгаковском романе, рассказывалось о посещении сатаной Москвы, только в начале XIX века. Главный герой, Венедиктов, в клубе лондонских дьяволов наблюдает черную мессу и играет в живые карты: «Порнографическое искусство всего мира бледнело перед изображениями, которые трепетали в моих руках. Взбухшие бедра и груди, готовые лопнуть, голые животы наливали кровью мои глаза, и я с ужасом почувствовал, что изображения эти живут, дышат, двигаются у меня под пальцами. Рыжий толкнул меня под бок. Был мой ход. Банкомет открыл мне пикового валета – отвратительного негра, подвергавшегося какой-то похотливой судороге, я покрыл его козырной дамой, и они, сцепившись, покатались кубарем в сладострастных движениях, а банкомет бросил мне несколько сверкающих треугольников». Ставки в этой игре делались человеческими душами в виде золотых треугольников.

В своих «живых шахматах» Булгаков ориентировался также на «Легенду об арабском звездочете» из книги американского писателя Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» (1832), где астролог демонстрирует султану Абер Абусу живые шахматные фигурки, движение которых означает, что враги уже идут на подвластную султану Гранаду (область Испании, дольше всего удерживавшуюся арабами). Звездочет предлагает на выбор: или заставить врагов отступить без пролития крови, коснувшись фигурок тупым концом копья, или спровоцировать среди них кровавое побоище, коснувшись фигурок острием копья. Султан выбирает кровопролитие, и происходит кровавая резня среди людей, которых обозначают фигурки. Таким образом, шахматная партия Бегемота и Воланда оказывается связана с Гражданской войной в Испании 1936–1939 годов, бедствия которой Маргарита видит тотчас же на хрустальном глобусе Воланда. Там «кусочек земли, бок которого моет океан» – это Пиренейский полуостров, где под бдительным оком демона войны Абадонны воюют друг с другом республиканцы и сторонники монархии. Эта война как бы predetermined заранее (учитывая, что действие московской части романа происходит в 1929 году – за 7 лет до ее фактического начала) живыми шахматами и глобусом сатаны. Можно предположить, что в шахматной партии Бегемота и Воланда решается и дальнейшая судьба Мастера и Маргариты.

Глава мира потусторонних сил в булгаковском романе – Воланд, дьявол, сатана, «князь тьмы», «дух зла и повелитель теней» (все эти определения встречаются в тексте романа). Воланд во многом ориентирован на Мефистофеля не только из гетевского «Фауста», но и из оперы французского композитора Шарля Гуно «Фауст» (1859). Само имя Воланд взято из поэмы Гёте,

где оно упоминается лишь однажды и в русских переводах обычно опускается. Так называет себя Мефистофель в сцене Вальпургиевой ночи, требуя от нечисти дать дорогу: «Дворянин Воланд идет!» В прозаическом переводе А. Соколовского (1902), с текстом которого Булгаков был знаком, это место дается так: «Мефистофель. Вон куда тебя унесло! Вижу, что мне надо пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд!» В комментарии переводчик следующим образом разъяснил немецкую фразу «Junker Voland kommt!»: «Юнкер значит знатная особа (дворянин), а Воланд было одно из имен черта. Основное слово «Faland» (что значило обманщик, лукавый) употреблялось уже старинными писателями в смысле черта». Булгаков использовал и это последнее имя: после сеанса черной магии служащие Театра Варьете пытаются вспомнить имя мага: «Во... Кажись, Воланд. А может быть, и не Воланд? Может быть, Фаланд».

В редакции 1929–1930 годов имя Воланд воспроизводилось полностью латиницей на его визитной карточке: «D-r Theodor Voland». В окончательном тексте Булгаков от латиницы отказался: Иван Бездомный на Патриарших запоминает только начальную букву фамилии – W («дубль-ве»). Такая замена оригинального V («фау») совсем не случайна. Немецкое «Volland» произносится как Фоланд, а по-русски начальное «эф» в таком сочетании создает комический эффект, да и выговаривается с трудом. Мало подходил бы здесь и немецкий «Faland». С русским произношением – Фаланд – дело обстояло лучше, но возникала неуместная ассоциация со словом «фал» (им обозначается веревка, которой поднимают на судах паруса и реи) и некоторыми его жаргонными производными. К тому же Фаланд в поэме Гёте не встречался, а Булгакову хотелось именно с «Фаустом» связать своего сатану, пусть даже нареченного именем, не слишком известным русской публике. Редкое имя нужно было для того, чтобы не искушенный в демонологии рядовой читатель не сразу бы догадался, кто такой иностранный профессор, беседующий с литераторами на Патриарших. Е. С. Булгакова запечатлела в дневнике чтение начальных глав последней редакции «Мастера и Маргариты» 27 апреля 1939 г.: «Вчера у нас Файко – оба (драматург Александр Михайлович Файко с женой. – Б. С.), Марков (завлит МХАТа. – Б. С.) и Виленкин (Виталий Яковлевич Виленкин, коллега Павла Александровича Маркова по литературной части МХАТа. – Б. С.). Миша читал «Мастера и Маргариту» – с начала. Впечатление громадное. Тут же настойчиво попросили назначить день продолжения. Миша спросил после чтения – а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет. Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся записками. Сделали. Он написал: сатана, я – дьявол. После этого Файко захотел также сыграть. И написал на своей записке: я не знаю. Но я попала на удочку и написала ему – сатана». Булгаков, несомненно, экспериментом был вполне удовлетворен. Даже такой квалифицированный слушатель, как А. М. Файко, тайну Воланда сразу не разгадал. Следовательно, загадка появившегося на Патриарших прудах иностранного профессора с самого начала будет держать в напряжении большинство читателей «Мастера и Маргариты». Отметим, что в ранних редакциях Булгаков пробовал для будущего Воланда имена Азazelло и Велиар.

Литературная родословная Воланда, использованная Булгаковым, чрезвычайно многогранна. Дьявол в «Мастере и Маргарите» имеет очевидное портретное сходство с Эдуардом Эдуардовичем фон-Мандро – inferнальным персонажем романа А. Белого «Московский чудак» (1925), подаренного Булгакову автором. По определению, данному А. Белым в предисловии к роману «Маски» (1933) из той же эпопеи «Москва», что и «Московский чудак», Мандро – это сочетание «своего рода маркиза де Сада и Калиостро XX века». В предисловии же к «Московскому чудаку» автор утверждал, что «в лице Мандро изживает себя тема «Железной пяты» (знаменитого романа Джека Лондона (Джона Гриффита). – Б. С.) (поработителей человечества)». Белый inferнальность своего персонажа всячески маскирует, так и оставляя читателя в неведении, сатана ли Мандро. Булгаков истинное лицо Воланда скрывает лишь в

самом начале романа, дабы читателей заинтриговать, а потом уже прямо заявляет устами Мастера и самого Воланда, что на Патриаршие точно прибыл сатана (дьявол). Версия с гипнотизерами и массовым гипнозом, которому якобы подвергли москвичей Воланд и его спутники, в «Мастере и Маргарите» тоже присутствует. Но ее назначение – отнюдь не маскировка. Таким образом Булгаков выражает способность и стремление обыденного советского сознания объяснять любые необъяснимые явления окружающей жизни, вплоть до массовых репрессий и бесследного исчезновения людей. Автор «Мастера и Маргариты» как бы говорит: явись в Москву хоть сам дьявол со своей адской свитой, компетентные органы и марксистские теоретики, вроде председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза, все равно найдут этому вполне рациональное основание, не противоречащее учению Маркса – Энгельса – Ленина – Сталина, и, главное, сумеют убедить в этом всех, в том числе и испытавших на себе воздействие нечистой силы. Булгаков не мог быть знаком с теорией (или принципом) фальсификации выдающегося австрийского философа Карла Раймунда Поппера, появившейся уже после смерти создателя «Мастера и Маргариты». Поппер доказал, что марксистская теория, так же как и учение психоанализа австрийца Зигмунда Фрейда, способны объяснить в своих терминах любое явление и любой результат любого процесса, так что в принципе невозможно предложить какую-либо процедуру их опытной проверке. В «Мастере и Маргарите» Булгаков как бы сатирически предвосхитил теорию Поппера.

Эдуард Эдуардович фон Мандро, крупный делец и международный авантюрист, человек с неопределенной биографией: «Происхождение рода Мандро было темно; одни говорили, что он датчанин, кто-то долго доказывал – вздор; Эдуард Эдуардович – приемный усыновленный, отец же его был типичнейший грек, одессит – Малакака; а сам фон Мандро утверждал, что он – русский, что прадед его проживал в Эдинбурге, был связан с шотландским масонством, достиг в нем высшей степени, умер в почете; при этом показывал старый финифтевый перстень; божился, что перстень – масонский». Мандро даже во внешности наделен чертами сатаны: «грива иссиня-черных волос с двумя вычерненными серебристыми прядями, точно с рогами, лежащими справа и слева искусным причесом «над лбом». Черты этого героя, возможно, отразились еще в «Беге» в образе «тараканьего царя» Артура Артуровича – авантюриста неопределенной национальности, скрывающего свое еврейское происхождение (кстати сказать, в последующих томах эпопеи «Москва» еврейское происхождение Мандро, на которое есть явные намеки в «Московском чуде», окончательно выясняется). Как и у героя Белого, у Артура Артуровича имя и отчество совпадают и имеют британскую окраску. По тому же принципу в «Мастере и Маргарите» сконструированы имя и отчество директора ресторана Дома Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича, который назван пиратом, а в редакции 1929 года связан с адом непосредственно, а не только в воображении рассказчика, как в окончательном тексте. Похожи и портреты двух героев: Эдуард Эдуардович и Арчибальд Арчибальдович – брюнеты, оба одеты в черные фраки, причем Мандро – «артист спекуляции», часто «топящий» на бирже конкурентов. Артистизм есть и у директора ресторана Дома Грибоедова, которого Булгаков не случайно сравнивает с пиратом в Карибском море.

Ряд черт Мандро можно найти и в Воланде. При первом своем появлении Эдуард Эдуардович похож на иностранца («казалось, что выскочил он из экспресса, примчавшегося прямо из Ниццы»), одет во все заграничное и щегольское – «английская серая шляпа с заломленными полями», «с иголочки сшитый костюм, темно-синий», «пикейный жилет», а в руках, одетых в перчатки, сжимает трость с набалдашником. Мандро – гладко выбритый брюнет, его лицо кривит гримаса злобы, а при встрече с сыном профессора Митей Коробкиным «вскинул он брови, показывая оскалы зубов», и снял шляпу. Воланд является перед литераторами на Патриарших примерно в таком же виде: «Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных в цвет костюма туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным

набалдашником в виде головы пуделя. По виду лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец». У героя же «Московского чудака» «съехались брови – углами не вниз, а наверх, сдвигаясь над носом в мимическом жесте, напоминающем руки, соединенные ладонями вверх, между ними слились три морщины трезубцем, подъятым и режущим лоб». У Воланда похожим образом лицо «было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины». У обоих есть и масонские атрибуты: финифтевый перстень с рубином и знаком «вольных каменщиков» – у Мандро; и портсигар с масонским знаком – бриллиантовым треугольником – у Воланда. Из рассказа Коровьева-Фাগота мы узнаем, что дьявол у Булгакова, подобно демоническому герою романа Белого, имеет виллу в Ницце.

Как Мандро, так и Воланд наделены рядом черт, традиционных для внешности «князя тьмы», в частности, преобладанием в костюме серого цвета и бросающимися в глаза неправильностями лица.

При этом Мандро лишь символизирует дьявола, выступая по ходу действия в виде нормального финансового дельца, хотя и отличающегося небывалым размахом замыслов. Его inferнальность только подразумевается в подтексте, Воланд же – настоящий дьявол, выдающий себя за иностранного профессора и артиста. Белый характеризовал Мандро как «своего рода маркиза де Сада и Калиостро XX века».

В «Московском чудаке» есть несколько эпизодов, отзвуки которых ощутимы в «Мастере и Маргарите». Так, сцена визита буфетчика Театра Варьете Сокова к Воланду, когда посетитель обнаруживает, что его шляпа, поданная ведьмой Геллой, превратилась в черного котенка, имеет своим источником то место у Белого, когда при посещении Мандро профессором Коробкиным хозяин указывает близорукому гостю вместо его меховой шапки на свернувшегося клубочком кота. Герой «Московского чудака» «надел на себя не кота, а – терновый венец». У Булгакова шляпа на голове злосчастного буфетчика превращается в котенка, который и расцарапал лысину Сокова. Перед тем как вернуться за шляпой, плут буфетчик поминает Христа: «Оставьте меня, Христа ради», обращаясь к женщине, пытавшейся его задержать. Немедленно следует пародийное наказание со стороны нечистой силы, и Соков претерпевает те же муки, что и Христос перед распятием, – котенок, возникший из шляпы, играет здесь роль тернового венца. И в «Московском чудаке», и в «Мастере и Маргарите» оба героя, подвергшиеся сходному истязанию, вскоре должны погибнуть. Белый ориентировался на рассказ Эдгара А. По «Черный кот» (1843), где кот сидит на черепе трупа. Вероятно, Булгакову был известен не только роман Белого, но и этот рассказ «предтечи символизма». Отметим, что в ранней редакции «Мастера и Маргариты» описание кабинета Воланда, каким его видел буфетчик, почти совпадало с описанием кабинета Мандро. У Белого «фестонный камин в завитках рококо открывал свою черную пасть». У Булгакова «на зов из черной пасти камина вылез черный кот». Не исключено, что сцена встречи управдома Никанора Ивановича Босого с Коровьевым-Фাগотом, в ходе которой подручный Воланда убеждает хапугу-управдома сдать Нехорошую квартиру заезжему иностранцу, ориентирована на тот эпизод «Московского чудака», когда ростовщик Грибиков договаривается с Мандро сдать свою квартиру помощнику Эдуарда Эдуардовича в темных делах – безносому карлику-иностранцу. Этот карлик отразился и в образах членов свиты Воланда – Коровьеве-Фাগоте и Азazelло. Белый подчеркивает, что фантастический облик карлика вызывает отвращение и омерзение: «Просто совсем отвратительный карлик: по росту – ребенок двенадцати лет, а по виду протухший старик (хотя было ему, вероятно, всего лет за тридцать); но видно, что пакостник; эдакой гнуса не сыщешь; пожалуй – в фантазии. Но она видится лишь на полотнах угрюмого Брейгеля». Коровьев же – «гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый

кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия... глумливая». Тот персонаж «Мастера и Маргариты», который в окончательном тексте носил имя Азazelло, в редакции 1929–1930 годов был очень похож на безносого карлика «Московского чудака»: «Один глаз вытек, нос провалился. Одета была рожа в короткий камзолчик, а ноги у нее разноцветные, в полосах, и башмаки острые. На голове росли рыжие волосы кустами, а брови были черного цвета, и клыки росли, куда попало. Тихий звон сопровождал появление рожи, и немудрено: рукава рожи, равно как и подол камзола, были обшиты бубенчиками. Кроме того, горб...

– Хватим? – залихватски подмигнув, предложила рожа...». А вот портрет героя Белого: «Карлик был с вялым морщавым лицом, точно жеваный желтый лимон, – без усов, с грязноватым, слабеньким пухом, со съеденной верхней губой, без носа с заклеечкой коленкоровой, черной, на месте дыры носовой; острием треугольничка резала часто межглазье она; вовсе не было глаз: вместо них – желто-алое, гнойное, вовсе безвековое глазье, которым с циничной улыбкою карлик подмигивал... уши, большие, росли – как врозь; был острижен он бобриком; галстук, истертый и рваный, кроваво кричал; и кровавой казалась на кубовом фоне широкого кресла домашняя куртка, кирпичного цвета, вся в пятнах; нет, тьфу: точно там раздавили клопа». У обоих писателей персонажи стали карликами вследствие сифилиса, причем Булгаков, как врач в прошлом, подчеркнул почти неизбежный на последней стадии развития болезни горб, прямо не обозначенный у Белого. Карлик у автора «Мастера и Маргариты» дается не глазами рассказчика, как в «Московском чудеке», а глазами персонажа – буфетчика.

Подобно Мандро, Воланд, по утверждению Коровьева-Фогота, владеет виллой в Ницце. В этой детали отразилось не только знакомство с «Московским чудеком» и символическое значение Ниццы как курорта, где отдыхают богачи со всего мира, но и обстоятельства булгаковской биографии. Весной 1934 года, перед началом работы над киносценарием «Мертвые души», писатель с женой подали прошение о двухмесячной поездке за границу, во Францию. В письме своему другу П. С. Попову 28 апреля Булгаков делился в связи с этим старыми мечтами: «Давно уже мне грезилась средиземная волна, и парижские музеи, и тихий отель, и никаких знакомых, и фонтан Мольера, и кафе, и – словом, возможность видеть все это. Давно уже с Люсей (Е. С. Булгаковой. – Б. С.) разговаривал о том, какое путешествие можно было бы написать!». Началом будущей книги послужил набросок «Был май». 10 мая 1934 года, еще полный надежд на заграничную поездку, Булгаков, как зафиксировала на следующий день в дневнике Е. С. Булгакова, на дурацкое предложение режиссера фильма «Мертвые души» И. А. Пырьева: «Вы бы, М. А., поехали на завод, посмотрели бы...», шутливо ответил: «Шумно очень на заводе, а я устал, болен. Вы меня отправьте лучше в Ниццу». После унижительного отказа в зарубежной поездке автор «Мастера и Маргариты» впал в депрессию. С мечтой о Ницце пришлось расстаться навсегда. Зато Воланд получил теперь виллу на этом курорте.

Нетрадиционность Воланда проявляется в том, что он, будучи дьяволом, наделен некоторыми явными атрибутами Бога. Булгаков был хорошо знаком с книгой английского церковного историка и епископа Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873). Выписки из нее сохранились в архиве писателя. К этой книге, очевидно, восходит эпизод, когда буфетчик Театра Варьете Соков узнает от Воланда о своей неизлечимой болезни и скорой смерти, но все равно отказывается потратить свои немалые сбережения. У Ф. В. Фаррара читаем: «Как при всей своей краткости богата рассказанная Им... маленькая притча о богатом глупце, который в своем жадном, до богозабвения самонадеянном своекорыстии намеревался делать то и другое, и который, совсем забывая, что существует смерть и что душа не может питаться хлебом, думал, что душе его надолго хватит этих «плодов», «добра» и «житниц» и что ей достаточно только «есть, пить и веселиться», но которому, как страшное эхо, прогремел с неба потрясающий и полный иронии приговор: «Безумный! в сию ночь душу твою возьмут у тебя;

кому же достанется то, что ты заготовил?» (Лук. XII, 16–21)». В «Мастере и Маргарите» сатана следующим образом рассуждает о будущем буфетчика, когда выясняется, что «умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате»:

«— Девять месяцев, — задумчиво считал Воланд, — двести сорок девять тысяч... Это выходит круглым счетом двадцать семь тысяч в месяц (для сравнения: зарплата Булгакова как консультанта-либреттиста Большого театра в конце 30-х годов составляла 1000 рублей в месяц. — Б. С.)? Маловато, но при скромной жизни хватит...

Да я и не советовал бы вам ложиться в клинику, — продолжал артист, — какой смысл умирать в палате под стоны и хрип безнадежных больных. Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд, переселиться в другой мир под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?» Кстати сказать, в уста буфетчика Театра Варьете Андрея Фокича Сокова вложены бессмертные в России слова об «осетрине второй свежести». Летом 1995 года мне довелось прочесть объявление в одном из московских киосков: «Пиво второй свежести».

У Булгакова с иронией обращается к Сокову не Бог, а дьявол, и в отличие от героя евангельской притчи буфетчик Театра Варьете — скуп и не наслаждается жизнью. Автор «Мастера и Маргариты» заменил Бога на дьявола, а богача-гедониста на жулика-скрягу.

Уже в ранней редакции Воланд предрекал скряге-буфетчику смерть через год, но не называл точной даты. Февраль будущего года как время смерти Сокова появился в тексте романа в январе 1940 года, так же как и визит буфетчика к профессору Кузьмину. Смертельно больной писатель вывел здесь реального профессора В. И. Кузьмина, безуспешно лечившего его в конце 1939 года от наследственного нефросклероза. Называя февраль, Булгаков как бы предсказывал тогда собственную смерть, но ошибся на несколько дней: он умер 10 марта 1940 года (по хронологии «Мастера и Маргариты» смерть Сокова происходит за десять лет до того — в феврале 1930 года).

В отличие от героя евангельской притчи Соков не наслаждается земными радостями, но не ради спасения души, а только из-за природной скупости. Воланд иронически предлагает ему уподобиться «богатому глупцу». Также и Берлиоз, думающий только о жизненных благах, вроде предстоящей поездки на отдых в Кисловодск, не внял предостерегающему гласу Воланда, убеждающего литераторов, что «Христос существовал» и что человек «внезапно смертен», и тотчас испытал доказательство на себе: председателю МАССОЛИТа, в полном соответствии со словами сатаны, отрезало трамваем голову. На месте богача-гедониста оказались жулик-скряга и литератор-конъюнктурщик.

Через книгу Ф. В. Фаррара оказывается возможным постигнуть и одно из значений бриллиантового треугольника на портсигаре Воланда. Автор «Жизни Иисуса Христа» писал: «Чтобы показать им (главным священникам, книжникам, раввинам, представителям всех классов Синедриона — высшего иудейского судебного органа. — Б. С.), что самое писание пророчесвенно обличает их, Христос спросил, неужели они никогда не читали в Писании (Пс. СХVII) о камне, который отвергнут был строителями, но который тем не менее по чудесным целям Божиим сделался главой угла? Как могли они дальше оставаться строителями, когда весь план их строительства был отвергнут и изменен? Разве древнее мессианское пророчество не показывает ясно, что Бог призвет других строителей на создание своего храма? Горе тем, которые притыкались, как это было с ними, об этот отвергнутый камень; но даже и теперь еще было время избежать конечной гибели для тех, на кого может упасть этот камень. Отвергать Его в Его человечестве и смирении уже значило терпеть прискорбную

потерю; но оказаться отвергающим Его, когда Он придет во славе, не значило ли бы это «окончательно погибнуть от лица Господа»? Сесть на седалище суда и осуждать Его – значило навлекать гибель на себя и на народ; но быть осужденным от Него – не будет ли это значить быть «стертым во прах» (Дан. II, 34–44)?»

Треугольник Воланда как раз и символизирует этот краеугольный камень – отвергнутый камень, сделавшийся главой угла. И ход событий в «Мастере и Маргарите» полностью соответствует притче, истолкованной Ф. В. Фарраром. Михаил Александрович Берлиоз и Иван Бездомный, сидя на скамейке («седалище суда»), вновь, девятнадцать столетий спустя, судят Христа и отвергают его божественность (Бездомный) и само его существование (Берлиоз). Треугольник Воланда – еще одно предупреждение председателю МАССОЛИТа, напоминание притчи о строителях Соломонова храма, столь важной в доктрине масонства, особенно в сочетании со словами: «Кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не свалится... Вы умрете другою смертью». Берлиоз предупреждению не внял, не уверовал в существование Бога и дьявола, да еще вздумал погубить Воланда доносом, и поплатился за это скорой смертью. Также слушатели Христа и их потомки, как подчеркивал Ф. В. Фаррар, не избежали мучительней гибели при взятии Иерусалима войсками Тита в 70 году н. э., что предрекает председателю Синагги Иосифу Каифе прокуратор Понтий Пилат. Бездомный после гибели Берлиоза уверовал в Воланда и историю Пилата и Иешуа Га-Ноцри, однако потом согласился с официальной версией, что сатана и его свита – только гипнотизеры. Поэт Иван Бездомный превратился в профессора Ивана Николаевича Понырева, пародийно обретя свой дом (фамилия связана со станцией Поньри в Курской области) и как бы став «другим» строителем. В этом же контексте надо воспринимать и слова Воланда о новом здании, которое будет построено на месте сгоревшего Дома Грибоедова – символа современной советской литературы. Однако храму новой литературы предстоит строиться по промыслу не Бога, а Воланда. Новый строитель Понырев вообще отрекся от поэзии и уверовал в собственное всезнание.

Отметим, что в масонской символике треугольник восходит к легенде, развивающей притчу о Соломоновом храме. Треугольник Воланда в этом качестве имеет отношение и к масонству. Отметим, что масоном является и герой «Московского чудака» Мандро. Подобно Эдуарду Эдуардовичу, Воланд через литературные источники оказывается связан с образом известного авантюриста, оккультиста и алхимика XVIII в. графа Алессандро Калиостро, за которого выдавал себя итальянец Джузеппе (Жозеф) Бальзамо. Эпизод с сожжением Дома Грибоедова и словами Воланда о неизбежном в будущем возведении на его месте нового здания очень напоминает одну из сцен беллетризованной повести Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916), во многом послужившей Булгакову образцом при написании «Мольера». У Кузмина неизвестный молодой человек в сером плаще встречает юного Иосифа Бальзамо и спрашивает его, показывая на красивое розовое здание:

«– Хотел бы ты иметь такой дом?

Мальчик не любил, когда посторонние говорили с ним на «ты» и притом совсем не был подготовлен к такому вопросу; поэтому он промолчал и только перевел глаза на розовое здание. Незнакомец продолжал:

– Но насколько прекраснее выстроить такой дом, нежели владеть им. – Мальчик все молчал.

– Как хорошо бы выстроить прекрасный светлый дом, который вместил бы всех людей и где все были бы счастливы.

– Дома строят каменщики!

– Да, дитя мое, дома строят каменщики. Запомни, что я тебе скажу, но забудь мое лицо.

При этом незнакомец наклонился к Иосифу, как будто именно для того, чтобы тот его лучше рассмотрел. Лицо его было прекрасно, и мальчик как бы впервые понял, что есть лица обыкновенные, уродливые и красивые. Молодой человек пробормотал:

– Как ни тарашь свои глаза, все равно ты позабудешь, что тебе не нужно помнить!»

Кара настигает Дом Грибоедова, где размещается МАССОЛИТ, за то, что оккупировавшие его литераторы не объединяют, а разъединяют и развращают людей своими лживыми, конъюнктурными сочинениями, делают несчастным гениального Мастера. Кузминский человек в сером явно инфернален, и в полном соответствии с традицией изображения дьявола Воланд предстает то в сером костюме, то в черном трико оперного Мефистофеля. На Патриарших в разговоре с Воландом Бездомный наделен теми же чертами наивного ребенка, что и мальчик Бальзамо в разговоре с неизвестным. В финале Иван забывает встречу на Патриарших, а Мастер в последнем приюте забывает земную жизнь. Слова о каменщиках, строящих дома, здесь тоже заставляют вспомнить о масонах – вольных каменщиках, строителях Соломонова храма. Однако цель Воланда – не только построение нового храма литературы, где все объединятся и будут счастливы, но пробуждение литераторов к творчеству, плоды которого могут оказаться угодны как Богу, так и дьяволу.

Тот же граф Калиостро стал героем известного стихотворения Каролины Павловой (Яниш) «Разговор в Трианоне» (1849). Как сообщила нам вторая жена Булгакова Л. Е. Белозерская, имя поэтессы было на слуху в том кругу друзей и знакомых, где писатель вращался в 20-е годы. «Разговор в Трианоне» построен в форме беседы графа Оноре Мирабо и графа Калиостро накануне Великой французской революции. Калиостро скептически настроен относительно просветительского оптимизма Мирабо:

Свергая древние законы, Народ встанут миллионы, Кровавый наступает срок; Но мне известны бури эти, И четырех тысячелетий Я помню горестный урок. И нынешнего поколенья Утихнут грозные броженья; Людской толпе, поверьте, граф, Опять понадобятся узы, И бросят эти же французы Наследство выреченных прав.

Воланд тоже критикует казенный оптимизм «просвещенного» по-марксистски Берлиоза с позиций знания тысячелетий человеческой истории: «Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?» Как и Калиостро, Воланд указывает на непредсказуемость человеческих действий, часто приводящих к результатам, прямо противоположным тем, которые предполагались, особенно в долгосрочной перспективе. Дьявол убеждает литератора, что человеку не дано предвидеть свое будущее. Но Берлиоз, правоверный марксист, не оставляет в жизни места явлениям непредсказуемым, случайным и за свой вульгарный детерминизм платит в полном смысле слова головой.

Между Калиостро из «Разговора в Трианоне» и Воландом есть даже портретное сходство. Калиостро «был сыном юга, // По виду странный человек: // Высокий стан, как шпага гибкой, // Уста с холодною улыбкой, // Взор меткий из-под быстрых век». Воланд – «росту был... просто высокого», неоднократно устремлял на Берлиоза пронзительный зеленый глаз и смеялся странным смешком. Бездомному в какой-то миг кажется, что трость Воланда превратилась в шпагу, и на шпагу опирается Воланд во время Великого бала у сатаны, когда Маргарита видит, что «кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар». Это действительно делает сатану похожим на выходца из теплых южных краев.

Подобно Воланду на Патриарших, inferнальный Калиостро К. Павловой вспоминает, как присутствовал при суде над Христом:

Я был в далекой Галилее; Я видел, как сошлись евреи Судить мессию своего; В награду за слова спасенья Я слышал вопли иступленья: «Распни его! Распни его!» Стоял величествен и нем он, Когда бледнеющий игемон Спросил у черни, оробев: «Кого ж пушу вам по уставу?» «Пусти разбойника Варраву!» — Взгремел толпы безумный рев.

Отметим, что и в рассказе Воланда, тайно присутствовавшего и при допросе Пилатом Иешуа, и на помосте во время объявления приговора, прокуратор именуется игемоном и содержится мотив «робости» (трусости) Пилата, хотя боится он здесь не воплей толпы, а доноса Иосифа Каифы кесарю Тиверию. В редакции 1929 года лексика диалога Воланда и Берлиоза была еще ближе к монологу Калиостро:

«— Скажите, пожалуйста, — неожиданно спросил Берлиоз, — значит, по-вашему, криков «распни его!» не было?

Инженер снисходительно усмехнулся:

— Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших?.. Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! Поясню наконец сравнением. Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре (здесь намеренно дано название, связанное с христианской традицией, — на Пречистенке в 20-е годы действительно помещался штаб Московского военного округа, начальником которого был второй муж Е. С. Булгаковой Е. А. Шиловский, а при штабе должен был работать трибунал. — Б. С.), и вдруг, воображаете, публика начинает завывать: «расстреляй, расстреляй его!». Моментально ее удаляют из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа — во все времена толпа, чернь, Владимир Миронович!»

Здесь устами Воланда Булгаков полемизирует с «Разговором в Трианоне». Автор «Мастера и Маргариты», имея за плечами опыт революции и Гражданской войны, пришел к выводу, что чернь сама по себе ничего не решает, ибо ее направляют преследующие собственные цели вожди, чего не сознавали еще К. Павлова и другие русские интеллигенты середины XIX века, рассматривавшие народ, толпу, как самодовлеющий стихийный фактор хода и исхода исторических событий. Инженер Воланд также пародирует многочисленные призывы на собраниях общественности и в газетах применить высшую меру наказания ко всем подсудимым на фальсифицированном процессе группы инженеров, обвиненных во вредительстве (так называемое «шахтинское дело»). Этот процесс состоялся в Москве в мае — июле 1928 года. Тогда пятеро из подсудимых были приговорены к расстрелу.

Образ Воланда полемичен по отношению к тому взгляду на дьявола, который отстаивал в книге «Столп и утверждение истины» (1914) П. А. Флоренский: «Грех бесплоден, потому что он — не жизнь, а смерть. А смерть влачит свое призрачное бытие лишь жизнью и насчет Жизни, питается от Жизни и существует лишь постольку, поскольку Жизнь дает от себя ей питание. То, что есть у смерти, — это лишь испоганенная ею жизнь же. Даже на «черной мессе», в самом гнезде дьявольщины, Дьявол со своими поклонниками не могли придумать ничего иного, как кощунственно пародировать тайнодействия литургии, делая все наоборот. Какая пустота! Какое нищенство! Какие плоские «глубины»!

Это — еще доказательство, что нет ни на самом деле, ни даже в мысли ни байроновского, ни лермонтовского, ни врубелевского дьявола — величественного и царственного, а есть лишь

жалкая «обезьяна Бога»...». В редакции 1929–1930 годов Воланд еще во многом был такой «обезьяной», обладая рядом снижающих черт: хихикал, говорил «с плутовской улыбкой», употреблял просторечные выражения, обзывая, например, Бездомного «врун свинячий», а буфетчику Театра Варьете Сокову притворно жалуясь: «Ах, сволочь-народ в Москве!» – и плаксиво умоляя на коленях: «Не погубите сироту». Однако в окончательном тексте «Мастера и Маргариты» Воланд стал иным, «величественным и царственным», близким традиции лорда Джорджа Байрона и Иоганна Вольфганга Гёте, Михаила Лермонтова и иллюстрировавшего его «Демона» (1841) художника Михаила Врубеля.

Воланд разным персонажам, с ним контактирующим, дает разное объяснение целей своего пребывания в Москве. Берлиозу и Бездомному он говорит, что прибыл, чтобы изучить найденные рукописи Герберта Аврилакского, средневекового ученого, который, даже став римским папой Сильвестром II в 999 году, сочетал свои обязанности с интересом к белой, или натуральной, магии, в отличие от черной магии направленной людям во благо, а не во вред. В редакции 1929–1930 годов Воланд прямо называл себя специалистом по белой магии, как и Герберт Аврилакский (в окончательном тексте Воланд говорит уже о черной магии). Сотрудникам Театра Варьете и управдому Никанору Ивановичу Босому Воланд объясняет свой визит намерением выступить с сеансом черной (в ранних редакциях – белой) магии. Буфетчику Театра Варьете Сокову уже после скандального сеанса сатана говорит, что просто хотел «повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре». Маргарите Коровьев-Фагот перед началом Великого бала у сатаны сообщает, что цель визита Воланда и его свиты в Москву – проведение этого бала, чья хозяйка должна непременно носить имя Маргарита и быть королевской крови. По утверждению помощника Воланда, из ста двадцати одной Маргариты не подходит никто, кроме героини романа. Воланд многолик, как и подобает дьяволу, и в разговорах с разными людьми надевает разные маски, дает совсем несхожие ответы о целях своей миссии. Между тем все приведенные версии служат лишь для маскировки истинного намерения – извлечения из Москвы гениального Мастера и его возлюбленной, а также рукописи романа о Понтии Пилате. Сам сеанс черной магии отчасти понадобился Воланду для того, чтобы Маргарита, прослышав о происшедшем в Театре Варьете, уже была бы подготовлена к встрече с его посланцем Азazelло. При этом всеведение сатаны у Воланда вполне сохраняется: он и его люди прекрасно осведомлены как о прошлой, так и о будущей жизни тех, с кем соприкасаются, знают и текст романа Мастера, буквально совпадающего с «евангелием Воланда», тем самым, что было рассказано незадачливым литераторам на Патриарших. Не случайно Азazelло при встрече с Маргаритой в Александровском саду цитирует ей фрагмент романа о Понтии Пилате, чем и побуждает в конце концов возлюбленную Мастера согласиться отправиться к могущественному «иностранцу» – Воланду. Поэтому удивление Воланда, когда после Великого бала у сатаны он «узнает» от Мастера тему его романа, – всего лишь очередная маска. Он давно уже самым превосходным образом осведомлен и о Мастере, и об его романе. Действия Воланду и его свиты в Москве подчинены одной цели – встрече с извлекаемым из лечебницы творцом романа об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате и с его возлюбленной для определения их судьбы.

Появление Воланда и его свиты на Патриарших прудах дано автором «Мастера и Маргариты» в традициях Эрнста Теодора Амадея Гофмана, создателя философско-мистической фантастики, первого в этом жанре среди плеяды немецких романтиков, автора острых сатир на обывателей. Воланд, Коровьев-Фагот и Бегемот буквально «соткались из воздуха». Здесь вспоминается булгаковский фельетон «Столица в блокноте» (1923), где есть конкретное указание на литературный источник: «...Из воздуха соткался милиционер. Положительно, это было гофманское нечто». Сцена на Патриарших перекликается с романом Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815–1816). В предисловии к нему действие разворачивается в аллее парка тогда, когда «алое, как жар, солнце садится на гребне». Автор приглашает читателя разделить с ним

общество на каменной скамье под сенью платанов, где «с томлением неизъяснимым смотрели бы мы с тобой на синие причудливые громады гор». Повествование в «Эликсирах сатаны» ведется от лица издателя записок, составленных монахом-капуцином Медардом. Устами этого рассказчика Гофман размышляет: «Наши, как мы их обычно именуем, грезы и фантазии являются, быть может, лишь символическим откровением сущности таинственных нитей, которые тянутся через всю нашу жизнь и связывают воедино все ее проявления; и я подумал, что обречен на гибель тот, кто вообразит, будто познание это дает ему право насильственно разорвать тайные нити и схватиться с сумрачной силой, властвующей над нами». Издатель напутствует читателя: «Ты весь преисполнился таинственного трепета, навеянного чудесами житий и легенд, здесь воплощенными; тебе уже мерещится, что все это и впрямь совершается у тебя на глазах, – и ты всему готов верить. В таком-то настроении ты стал бы читать повествование Медарда, и странные видения этого монаха ты едва ли счел бы тогда одной лишь бессвязной игрой разгоряченного воображения...» В «Мастере и Маргарите» события начинаются «в час небывало жаркого заката», «когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо». Перед появлением Воланда и его свиты Берлиоза охватывает «томление неизъяснимое» – неосознанное предчувствие скорой гибели. В редакции 1929 года Воланд говорил, что «дочь ночи Мойра допряла свою нить» (Мойра – древнегреческая богиня судьбы), намекая, что «таинственная нить» судьбы председателя МАССОЛИТа вскоре прервется. Берлиоз обречен на смерть, поскольку самонадеянно полагал, что его знания позволяют безоговорочно отрицать и Бога, и дьявола, и сами живые, не укладывающиеся в рамки теорий основы жизни. Воланд предъявил ему «седьмое доказательство» от противного: литератора настиг рок в виде Аннушки-Чумы, нерасчетливо пролившей подсолнечное масло на рельсы, и девушки-вагоновожатой, не сумевшей поэтому затормозить.

Воланд – носитель судьбы, и здесь Булгаков находится в русле давней традиции русской литературы, связывавшей судьбу, рок, фатум не с Богом, а с дьяволом. Наиболее ярко проявилось это у Лермонтова в повести «Фаталист» (1841) – составной части романа «Герой нашего времени». Там поручик Вулич спорит с Печориным, «может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута», и в доказательство стреляет в себя из пистолета, но происходит осечка. Печорин предсказывает Вуличу скорую смерть и в ту же ночь узнает, что поручик был зарублен пьяным казаком, который до этого гнался за свиньей и разрубил ее надвое. Обезумевший убийца заперся в избе, и Печорин, решив испытать судьбу, врывается к нему. Пуля казака срывает эполет, но отважный офицер хватает убийцу за руки, и ворвавшиеся следом обезоруживают его. Однако Печорин фаталистом все равно не делается: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает». Здесь как бы продолжена евангельская притча о бесах, что, выйдя из человека («бесноватого»), вошли в стадо свиней. Стадо затем бросилось с обрыва и погибло (Лук., VIII, 26–39). Разрубив свинью, казак выпустил из нее беса, который вошел в него, сделал безумным (бесноватым) и толкнул на бессмысленное убийство. Именно бес требует себе душу фаталиста Вулича, когда на вопрос поручика: «Кого ты, братец, ищешь?» – казак отвечает: «Тебя!» – и убивает несчастного. Тем самым Лермонтов говорит нам, что рукой судьбы, несущей гибель человеку, управляет не Бог, а дьявол. Бог же дает свободу воли, дабы своими действиями, смелыми, решительными и расчетливыми, отвратить дьявольский рок, как это удастся Печорину в финале «Фаталиста». У Булгакова Воланд, как ранее inferнальный Рок в «Роковых яйцах», олицетворяет судьбу, карающую Берлиоза, Сокова и других, преступающих нормы христианской морали. Это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа.

У Воланда есть еще один литературный прототип – из современной Булгакову версии «Фауста».

Написанное литератором и журналистом Эмилием Львовичем Миндлиным «Начало романа «Возвращение доктора Фауста» (продолжения так и не последовало; уже после Второй мировой войны Эмилий Львович написал новую редакцию этого романа, до сих пор не опубликованную) было напечатано в 1923 году в том же самом втором томе альманаха «Возрождение», что и повесть «Записки на манжетах» (экземпляр альманаха сохранился в архиве Булгакова). В «Возвращении доктора Фауста» действие происходит в начале XX в., причем Фауст, во многом послуживший прототипом Мастера ранней редакции «Мастера и Маргариты», живет в Москве, откуда потом уезжает в Германию. Там он встречается Мефистофеля, на визитке которого курсивом черным по белому выведено: «Профессор Мефистофель». Точно так же у Воланда на визитной карточке значится «профессор Воланд». В редакции 1929 года эта надпись цитируется латиницей, а в окончательном тексте не воспроизводится: литераторы на Патриарших видят ее на визитной карточке, но не запоминают.

Портрет Воланда во многом повторяет портрет Мефистофеля из романа Миндлина: «Всего... замечательнее было в фигуре лицо ее, в лице же всего замечательнее – нос, ибо форму имел он точную до необычайности и среди носов распространенную не весьма. Форма эта была треугольником прямоугольным, гипотенузой вверх, причем угол прямой приходился над верхней губой, которая ни за что не совмещалась с нижней, но висела самостоятельно... У господина были до крайности тонкие ноги в черных (целых, без штопок) чулках, обутые в черные бархатные туфли, и такой же плащ на плечах. Фаусту показалось, что цвет глаз господина менялся беспрестанно». В таком же оперном обличье Воланд предстает перед посетителями Нехорошей квартиры, и в его лице сохранены те же неправильности, что и у миндлиновского Мефистофеля, а также разный цвет глаз, присутствовавший еще у поручика Мышлаевского в романе «Белая гвардия»: «Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный...» Из воспоминаний первой жены Булгакова Т. Н. Лаппа известно, что прототипом Мышлаевского послужил друг юности писателя Николай Сынгаевский. Однако скорее всего глаза у прототипа были одного цвета, и Булгаков просто и Мышлаевскому, и Воланду дал разные глаза, традиционные для дьявола, чтобы подчеркнуть inferнальность обоих героев.

У Миндлина Мефистофель – это фамилия, а зовут профессора из Праги (такого же иностранца в Германии, как Воланд в России) Конрад-Христофор. Христофор значит в переводе с греческого «Христоносец», что у Миндлина имеет пародийное значение. В «Возвращении доктора Фауста» Мефистофель с Богом не связан и предлагает Фаусту участвовать в организации коллективного самоубийства человечества, для чего они должны вернуться в Россию. Возможно, под самоубийством подразумевалась Первая мировая война. Нельзя исключить и намек на Октябрьскую революцию, и поэтому продолжение романа не увидело свет. У Булгакова Воланда в ранних редакциях звали Теодор, что в переводе с древнегреческого значит «божий дар». Здесь это не только пародия, но и указание на связь Воланда с Иешуа Га-Ноцри, который решает судьбу Мастера и Маргариты, но выполнить это решение просит Воланда. Подобная «взаимодополняемость» Бога и дьявола восходит, в частности, к «Путевым картинам» Генриха Гейне. Здесь аллегорически изображена борьба между партиями консерваторов и либералов в Великобритании как борьба Бога и дьявола. Гейне иронически замечает, что «господь бог сотворил слишком мало денег» – этим и объясняется существование мирового зла. Воланд мнимым образом восполняет мнимый же недостаток в деньгах, одаривая толпу червонцами, превращающимися позднее в простые бумажки. В «Путевых картинах» Гейне рисует яркую картину того, как Бог занял при сотворении мира денег у дьявола под залог Вселенной. В результате Господь не препятствует своему кредитору «насаждать смуту и зло. Но черт, со своей стороны, опять-таки очень заинтересован в том, чтобы мир не совсем погиб, так как в этом случае он лишится залога,

поэтому он остерегается перехватывать через край, а господь бог, который тоже не глуп и хорошо понимает, что в корысти черта заключается для него тайная гарантия, часто доходит до того, что передает ему господство над всем миром, т. е. поручает черту составить министерство». Тогда «Самизель берет начало над адским воинством, Вельзевул становится канцлером, Вицлипуцли – государственным секретарем, старая бабушка получает колонии и т. д. Эти союзники начинают тогда хозяйничать по-своему, и так как, несмотря на злую волю в глубине сердец, они ради собственной выгоды вынуждены стремиться к мировому благу, то они вознаграждают себя за это принуждение тем, что для благих целей применяют самые гнусные средства».

В ранней редакции «Мастера и Маргариты» упоминался канцлер нечистой силы, а в подготовительных материалах к роману остались выписанные из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) имена различных демонов и сатаны, в числе которых упоминаемые Гейне Самизель, Вельзевул, а также «Аддрамалех – великий канцлер ада». Один из названных в «Путевых картинах» демонов – Вицлипуцли сохранился и в окончательном тексте романа, где он оказывается тесно связан с Коровьевым-Фаготом.

Гейне иронически обыгрывал то место из гетевского «Фауста», которое стало эпиграфом к «Мастеру и Маргарите»: «... так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». У автора «Путевых картин», наоборот, потусторонние силы вынуждены стремиться к благим целям, но применять для этого самые негодные средства. Немецкий романтик смеялся над современными политиками, которые провозглашают стремление к мировому благу, но в повседневной своей деятельности выглядят весьма несимпатично. У Булгакова Воланд, как и герой Гёте, желая зла, должен совершать благо. Чтобы заполучить к себе Мастера с его романом, он карает литератора-конъюнктурщика Берлиоза, предателя барона Майгеля и множество мелких жуликов, вроде вора-буфетчика Сокова или хапуги-управдома Никанора Ивановича Босого. Однако стремление отдать автора романа о Понтии Пилате во власть потусторонних сил – лишь формальное зло, поскольку делается с благословления и даже по прямому поручению Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющего силы добра. Однако, как и у Гейне, добро и зло у Булгакова творится в конечном счете руками самого человека. Воланд и его свита только дают возможность проявиться тем порокам и добродетелям, которые заложены в людях. Например, жестокость толпы по отношению к Жоржу Бенгальскому в Театре Варьете сменяется милосердием, и первоначальное зло, когда несчастному конферансье захотели оторвать голову, становится необходимым условием для проявления добра – жалости к лишившемуся головы конферансье.

Диалектическое единство, взаимодополняемость добра и зла наиболее полно раскрывается в словах Воланда, обращенных к Левию Матвею, отказавшемуся пожелать здоровья «духу зла и повелителю теней»: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп». Здесь, помимо «Путевых картин» Гейне, приходит в голову философский трактат французского писателя, лауреата Нобелевской премии Анатоля Франса (Тибо) «Сад Эпикура» (1894), где утверждается: «Зло необходимо. Если бы его не существовало, то не было бы и добра. Зло единственная причина существования добра. Без гибели не было бы смелости, без страдания – сострадания.

На что бы годились самопожертвование и самоотвержение при всеобщем счастье? Разве можно понять добродетель, не зная порока, любовь и красоту, не зная ненависти и безобразия.

Только злу и страданию обязаны мы тем, что наша земля может быть обитаема, и жизнь стоит того, чтобы ее прожить. Поэтому не надо жаловаться на дьявола. Он создал по крайней мере половину вселенной. И эта половина так плотно сливается с другой, что если затронуть первую, то удар причинит равный вред и другой. С каждым искорененным пороком исчезает соответствующая ему добродетель».

Это место «Сада Эпикура», очевидно, написано не без влияния «Путевых картин». Однако оно имеет еще один значительно более экзотический источник, известный, по всей видимости Гейне, но уж точно неизвестный Булгакову, – роман скандально знаменитого и весьма почитавшегося Анатолем Франсом маркиза Донасьена Альфонса Франсуа де Сада «Новая Жюстина» (1797), где вместе с Вольтером (Мари Франсуа Аруэ) автор риторически вопрошал: «...Не имеют ли люди, обладающие более философским складом ума, права сказать вслед за ангелом Иезрадом из «Задига» (повесть Вольтера «Задиг, или Судьба» (1748). – Б. С.), что нет такого зла, которое не порождало бы добро, и что, исходя из этого, они могут творить зло, когда им заблагорассудится, поскольку оно, в сущности, не что иное, как один из способов делать добро? А не будет ли у них повод присовокупить к этому, что в общем смысле безразлично, добр или зол тот или иной человек, что если несчастья преследуют добродетель, а процветание повсюду сопровождает порок, поскольку все вещи равны в глазах природы, бесконечно умнее занять место среди злодеев, которые процветают, нежели среди людей добродетельных, которым уготовано поражение?»

Вольтер, на которого ссылался де Сад, все же ставил добро выше зла, хотя и признавал, что на свете злодеев куда больше, чем праведников: «Что же, – спросил Задиг, – значит необходимо, чтобы были преступления и бедствия и чтобы они составляли удел добрых людей?» – «Преступные, – отвечал Иезрад, – всегда несчастны, и они существуют для испытания немногих праведников, рассеянных по земле. И нет такого зла, которое не порождало бы добра». – «А что, – сказал Задиг, – если бы совсем не было зла и было бы одно добро?» – «Тогда, – отвечал Иезрад, – этот мир был бы другим миром, связь событий определила бы другой премудрый порядок. Но этот другой, совершенный, порядок возможен только там, где вечно пребывает верховное существо, к которому злое не смеет приблизиться. Это существо создало миллионы миров, из которых ни один не походит на другой. Это бесконечное разнообразие – один из атрибутов его неизмеримого могущества. Нет двух древесных листьев на земле, двух светил в бесконечном пространстве неба, которые были бы одинаковы, и все, что ты видишь на маленьком атоме, на котором ты родился, должно находиться на своем месте и в свое время согласно непреложным законам всеобъемлющего. Люди думают, что это дитя упало в воду случайно, что так же случайно сгорел тот дом, но случая не существует, – все на этом свете есть либо испытание, либо наказание, либо награда, либо предвидение».

Вольтер, стилизовавший свое сочинение под «восточную повесть» из «персидской жизни», дуализм добра и зла воспринял от древнеперсидской религии – зороастризма, где бог света Ормузд, или Ахурамазда, упоминаемый в повести, находится в постоянном сложном взаимодействии с богом тьмы Ариманом, или Анграмайню. Оба они олицетворяют два «вечных начала» природы. Ормузд не может отвечать за зло, которое порождается Ариманом и принципиально неустранимо в этом мире, а борьба между ними – источник жизни. Вольтер помещает праведников под покровительство верховного существа – создателя иного, совершенного, мира. Де Сад же сделал добро и зло равноправными в природе. К доброму началу человека, как он доказывает в «Новой Жюстине» и других своих романах, можно склонить не благодаря его изначальной предрасположенности к добру, а лишь внушив отвращение к ужасам зла. Почти все герои, готовые творить зло ради достижения собственного удовольствия, в романах де Сада погибают. Франс, подобно де Саду, из вольтеровской концепции исключил верховное существо, а добро и зло уравнивал в их значении.

Такое же равноправие добра и зла отстаивает Воланд, причем Булгаков в отличие от Вольтера не был жестким детерминистом, поэтому дьявол наказывает Берлиоза как раз за пренебрежение случайным.

Воланд выполняет поручения Иешуа Га-Ноцри – таким оригинальным способом Булгаков осуществляет взаимодополняемость доброго и злого начала. Эта идея, по всей вероятности, была подсказана отрывком о йезидах из труда итальянского миссионера Маурицио Гардзони, сохранившимся среди материалов к пушкинскому «Путешествию в Арзрум» (1836). Там отмечалось, что «йезиды думают, что бог повелевает, но выполнение своих повелений поручает власти дьявола» (этот отрывок впервые был включен в собрание сочинений А. С. Пушкина в 1931 году и вряд ли прошел мимо внимания Булгакова, автора пьесы «Александр Пушкин (Последние дни)»). Иешуа через Левия Матвея просит Воланда взять с собою Мастера и Маргариту. С точки зрения Га-Ноцри и его единственного ученика, награда, дарованная Мастеру, несколько ущербна – «он не заслужил света, он заслужил покой». А с точки зрения Воланда, покой превосходит «голый свет», ибо оставляет возможность для творчества, в чем сатана и убеждает автора романа о Понтии Пилате: «...Зачем же гнаться по следам того, что уже окончено? (т. е. продолжать уже заверченный роман. – Б. С.)... о трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» Воланд, как и Иешуа, понимает, что «голым светом» способен наслаждаться лишь преданный, но догматичный Левий Матвей, а не гениальный Мастер. Именно Воланд с его скепсисом и сомнением, видящий мир во всех его противоречиях (каким видит его и истинный художник), лучше всего может обеспечить главному герою достойную награду.

Слова Воланда в Театре Варьете: «Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили... Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая... аппаратура... сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?» – удивительно созвучны мысли одного из основателей немецкого экзистенциализма Мартина Хайдеггера, высказанной в работе «Исток художественного творения» (1935–1936): «Самолеты и радиоприемники, правда, принадлежат теперь к числу ближайших вещей, но когда мы думаем о последних вещах, мы вспоминаем иное. Последние вещи – это Смерть и Суд». Однако, хотя соответствующие доклады были прочитаны философом в 1935–1936 годах, напечатана работа Хайдеггера была только после Второй мировой войны. Правда, чисто теоретически автор «Мастера и Маргариты» мог узнать об «Истоке художественного творения» опосредованно от кого-то из слушателей (он дружил с профессиональным философом П. С. Поповым). Может быть, краткий реферат доклада появился в каком-либо из научных журналов (слова Воланда об аппаратуре были написаны только на последней стадии работы над романом, в конце 30-х годов). Однако скорее всего просто мысли писателя и философа чудесным образом совпали. Интересно, что и следующие рассуждения Хайдеггера, непосредственно следующие за словами о Смерти и Суде, находят параллель в деяниях Воланда: «Если брать в целом, то словом «вещь» именуют все, что только не есть вообще ничто. Тогда в соответствии с таким значением и художественное творчество есть вещь, коль скоро оно вообще есть нечто сущее». У Булгакова Воланд в буквальном смысле возрождает сожженный роман Мастера; продукт художественного творчества, сохраняющийся только в голове творца, материализуется вновь, превращается в осязаемую вещь.

В подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранилась выписка, посвященная графу Калиостро: «Калиостро, 1743–1795, родился в Палермо. Граф Александр Иосиф

Бальзамо Калиостро-Феникс». Первоначально, в варианте 1938 года, Калиостро был среди гостей на Великом балу у сатаны, однако из окончательного текста соответствующей главы Булгаков графа Феникса убрал, дабы прототип не дублировал Воланда. Отметим, что ни один из литературных и реальных прототипов Воланда в «Мастере и Маргарите» не упоминается и не фигурирует в качестве действующего лица.

Воланд в отличие от Иешуа Га-Ноцри считает всех людей не добрыми, а злыми, и имеет на то свои резоны. Цель его миссии в Москве как раз и заключается в выявлении злого начала в человеке. Воланд и его свита провоцируют москвичей на неблагоприятные поступки, убеждая в полной безнаказанности, а затем сами пародийно наказывают их.

Важным литературным прототипом Воланда, как мы уже выяснили, послужил «Некто в сером, именуемый Он» из пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека». Отметим, что этот персонаж упоминался в хорошо известной автору «Мастера и Маргариты» книге С. Н. Булгакова «На пиру богов» (1918), а андреевская пьеса во многом дала идею Великого бала у сатаны. В прологе «Жизни человека» Некто в сером, символизирующий Судьбу, Рок, а также «князя тьмы», говорит о Человеке: «Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низа к верху, от верха к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несут ему грядущий день, грядущий час, минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания». Воланд у Булгакова предсказывает гибель «ограниченному знанием» Берлиозу, терзаемому тревожными предчувствиями, и предоставляет «последний приют» «ограниченному зрением» Мастеру, которому не дано увидеть свет Божественного Откровения и встретиться с Иешуа Га-Ноцри.

Самый близкий к Воланду член свиты, его первый помощник, старший над всеми демонами, черт и рыцарь, представляющийся москвичам переводчиком при профессоре-иностранце и бывшим регентом церковного хора, – это Коровьев-Фагот. Фамилия Коровьев сконструирована по образцу фамилии персонажа повести Алексея Константиновича Толстого «Упырь» (1841) статского советника Теляева, который оказывается рыцарем Амвросием и вампиром. Интересно, что Амвросием зовут одного из посетителей ресторана Дома Грибоедова, расхваливающего достоинства его кухни в самом начале романа. В финале же визит в этот ресторан Бегемота и Коровьева заканчивается пожаром и гибелью Дома Грибоедова, а в заключительной сцене последнего полета Коровьев, как и Теляев у А. К. Толстого, превращается в рыцаря Фагота.

Коровьев связан и с образами произведений Федора Михайловича Достоевского. Вспомним, что в эпилоге «Мастера и Маргариты» среди задержанных по сходству фамилий с Коровьевым названы «четыре Коровкина». Здесь сразу вспоминается повесть «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), где фигурирует некто Коровкин. Дядя рассказчика полковник Ростанев считает этого героя одним из близких себе людей. Полковник «вдруг заговорил, неизвестно по какому поводу, о каком-то господине Коровкине, необыкновенном человеке, которого он встретил три дня назад где-то на большой дороге и которого ждал теперь к себе в гости с крайним нетерпением». Для Ростанева Коровкин «уж такой человек; одно слово, человек науки! Я на него как на каменную гору надеюсь: побеждающий человек! Про семейное счастье как говорит!». И вот перед гостями появляется давно ожидаемый Коровкин «не в трезвом состоянии души-с». Костюм его, состоящий из изношенных и поврежденных предметов туалета, когда-то составлявших вполне приличную одежду, напоминает костюм спутника Воланда. Коровкин схож с булгаковским героем и разительными приметами пьянства на физиономии и в облике: «Это был невысокий, но плотный господин, лет сорока, с темными волосами и с

проседью, выстриженный под гребенку, с багровым круглым лицом, с маленькими, налитыми кровью глазами, в высоком волосяном галстуке, в пуху и в сене и сильно лопнувшем под мышкой сюртуке, в *pantaloons impossible* (невозможных брюках (фр.). – Б. С.) и при фуражке, засаленной до невероятности, которую он держал на отлете. Этот господин был совершенно пьян». А вот портрет Коровьева: «...прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный... пиджачок... гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая»; «...усики у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брюки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки». Здесь полный контраст физических черт – Коровкин низкий, плотный и широкоплечий, Коровьев же высокий, худой и узкоплечий. Однако при этом совпадает не только одинаковая небрежность в одежде, но и манера речи. Коровкин обращается к гостям:

«– Атанде-с... Рекомендуюсь: дитя природы... Но что я вижу? Здесь дамы... А зачем же ты не сказал мне, подлец, что у тебя здесь дамы? – прибавил он с плутовскою улыбкою смотря на дядю, – ничего? не робей!.. представимся и прекрасному полу... Прелестные дамы! – начал он, с трудом ворочая язык и завязая на каждом слове, – вы видите несчастного, который... ну, да уж и так далее... Остальное не договаривается... Музыканты! польку!

– А не хотите ли заснуть? – спросил Мизинчиков, спокойно подходя к Коровкину.

– Заснуть? Да вы с оскорблением говорите?

– Нисколько. Знаете, с дороги полезно...

– Никогда! – с негодованием отвечал Коровкин. – Ты думаешь, я пьян? – нимало... А впрочем, где у вас спят?

– Пойдемте, я вас сейчас проведу.

– Куда? в сарай? Нет, брат, не надуешь! Я уж там ночевал... А, впрочем, веди... С хорошим человеком отчего не пойти?... Подушки не надо; военному человеку не надо подушки... А ты мне, брат, диванчик, диванчик сочини... Да, слушай, – прибавил он останавливаясь, – ты, я вижу, малый теплый; сочини-ка ты мне того... понимаешь? ромео, так только, чтоб муху задавить... единственно, чтоб муху задавить, одну, то есть рюмочку.

– Хорошо, хорошо! – отвечал Мизинчиков.

– Хорошо... Да ты постой, ведь надо ж проститься... *Adieu, mesdames и mesdemoiselles*... Вы, так сказать, пронзили... да уж ничего! после объяснимся... а только разбудите меня, как начнется... или даже за пять минут до начала... а без меня не начинать! слышите? не начинать!..»

Пробудившись же, Коровкин, по словам лакея Видоплясова, «многообразные вопли испускали-с. Кричали: как они представляются теперь прекрасному полу-с? а потом прибавили: «Я не достоин рода человеческого!» и все так жалостно говорили-с, в отборных словах-с». Почти так же говорит и Коровьев, обращаясь к Михаилу Александровичу Берлиозу и изображая из себя похмельного регента:

«– Турникет ищите, гражданин? – треснувшим тенором осведомился клетчатый тип, – сюда пожалуйте! Прямо и выйдете куда надо. С вас бы за указание на четверть литра... поправиться... бывшему регенту!»

Как и герой Достоевского, Коровьев просит выпивку «для поправления здоровья». Его речь, как и речь Коровкина, делается отрывистой и малосвязной, что характерно для пьяного. Присущую Коровкину интонацию плутовской почтительности Коровьев сохраняет и в разговоре с Никанором Ивановичем Босым, и в обращении к дамам на сеансе черной магии в Театре Варьете. Коровьевское «Мазэстро! Урежьте марш!» явно восходит к коровкинскому «Музыканты! польку!». В сцене же с дядей Берлиоза Поплавским Коровьев «жалостливо» и «в отборных словах-с» ломает комедию скорби.

«Село Степанчиково и его обитатели» представляет собой также пародию на личность и произведения Гоголя. Например, дядя рассказчика, полковник Ростанев, во многом пародирует Манилова из «Мертвых душ» (1842–1852), Фома Фомич Опискин – самого Гоголя, а Коровкин – Хлестакова из «Ревизора» и Ноздрева из «Мертвых душ» в одном лице, с которыми столь же опосредованно оказывается связан и Коровьев. С другой стороны, герой «Мастера и Маргариты» напоминает кошмар «в брюках в крупную клетку» из сна Алексея Турбина в «Белой гвардии». Этот кошмар, в свою очередь, генетически связан с образом либерала-западника Карамзинова из романа Достоевского «Бесы» (1871–1872). Булгаковский Коровьев – это также материализовавшийся черт из разговора Ивана Карамазова с нечистым в романе «Братья Карамазовы» (1879–1880).

Между Коровкиным и Коровьевым есть наряду со многими чертами сходства одно принципиальное различие. Если герой Достоевского – действительно горький пьяница и мелкий плут, способный обмануть игрой в ученость лишь крайне простодушного дядю рассказчика, то Коровьев – это возникший из знойного московского воздуха черт (небывалая для мая жара в момент его появления – один из традиционных признаков приближения нечистой силы). Подручный Воланда только по необходимости надевает различные маски-личины: пьяницы-регента, гаера, ловкого мошенника, проныры-переводчика при знаменитом иностранце и др. Лишь в последнем полете Коровьев становится тем, кто он есть на самом деле, мрачным демоном, рыцарем Фаготом, не хуже своего господина знающим цену людским слабостям и добродетелям.

Рыцарство Коровьева-Фагота имеет множество литературных ипостасей. В последнем полете прежний фигляр преображается в мрачного темно-фиолетового рыцаря с никогда не улыбающимся лицом. Этот рыцарь «когда-то неудачно пошутил... его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» – так излагает Воланд Маргарите историю наказания Коровьева-Фагота. Своеобразным прототипом рыцаря Фагота здесь послужил, по всей вероятности, бакалавр Сансон Карраско, один из основных персонажей булгаковской инсценировки романа «Дон Кихот» (1605–1615) Мигеля де Сервантеса. Сансон Карраско, стремясь заставить Дон Кихота вернуться домой, к родне, принимает затеянную им игру, выдает себя за рыцаря Белой Луны, побеждает рыцаря Печального Образа в поединке и вынуждает поверженного дать обещание вернуться к семье. Однако Дон Кихот, возвратившись домой, не может пережить крушения своей фантазии, ставшей для него самой жизнью, и умирает. Сансон Карраско, рыцарь Белой Луны, делается невольным виновником гибели рыцаря Печального Образа. Герцог говорит Сансону после ранения Дон Кихота, что «шутка зашла слишком далеко», а умирающий идадьго называет Карраско «наилучшим рыцарем из всех», но «жестоким рыцарем». Дон Кихот, чей разум помутился, выражает светлое начало, примат чувства над разумом, а ученый бакалавр, символизируя рациональное мышление, вопреки своим намерениям творит черное дело. Не исключено, что именно рыцарь Белой Луны наказан Воландом столетиями вынужденного шутовства за трагическую шутку над рыцарем Печального Образа, закончившуюся гибелью благородного идадьго. Отметим, что Сансон Карраско оказывается связан с ночным светилом –

луной, олицетворением потусторонних сил. В ночь полнолуния совершает свой последний полет и рыцарь Фагот, вместе с Воландом и остальными членами свиты возвращающийся в свой мир – мир ночи.

У Коровьева-Фагота в его рыцарской ипостаси есть еще один, демонологический прототип. В книге М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904), из которой сохранились многочисленные выписки в булгаковском архиве, приведена история двух рыцарей. Один из них, испанский дворянин (как, кстати сказать, и сервантесовский Дон Кихот), влюбленный в монахиню, по дороге на свидание с ней должен был пройти через монастырскую церковь. В ярко освещенной церкви рыцарь видит отпевание покойника, и дворянину называют имя умершего – его собственное. В ответ рыцарь смеется, указав, что монахи ошибаются и что он, слава Богу, жив и здоров. Однако, охваченный внезапным страхом, выбегает из церкви. Его догоняют две громадные черные собаки и загрызают насмерть. Другой рыцарь, Фалькенштейн, однажды усомнился в могуществе и самом существовании демонов и со своими сомнениями обратился к некоему монаху Филиппу. Тот начертал шпагой волшебный круг и заклинаниями вызвал черта – громадного и ужасного черного дьявола, появившегося с шумом и грохотом. Рыцарь не вышел за пределы волшебного круга и остался жив и невредим, «только все его лицо побледнело и оставалось таким до конца жизни». В Коровьеве-Фаготе контаминированы образы обоих рыцарей. Испанский рыцарь наказан за насмешку над предсказанием собственной смерти (за это же наказан и Михаил Александрович Берлиоз), а рыцарь Фалькенштейн – за сомнения в существовании демонов, причем лицо его навеки остается бледным, тогда как рыцарь Фагот обречен оставаться с всегда мрачным лицом. В более раннем варианте сцены последнего полета первый помощник Воланда «сорвал с носа пенсне и бросил его в лунное море. С головы слетела его кепка, исчез гнусный пиджачишко, дрянные брючонки. Луна лила бешеный свет, и теперь он заиграл на золотых застежках кафтана, на рукояти, на звездах шпор. Не было никакого Коровьева, недалеко от мастера скакал, колол звездами бока коня рыцарь в фиолетовом. Все в нем было печально, и мастеру показалось даже, что перо с берета свешивается грустно». Здесь Коровьев-Фагот имеет сходство как с испанским дворянином-рыцарем из книги Орлова, так и с рыцарем Белой Луны – Сансоном Карраско. Помощник Воланда парадоксально обретает черты рыцаря Печального Образа. Отметим также, что фиолетовый цвет в католической традиции – цвет траура.

Преобразование мнимого переводчика Коровьева в рыцаря Фагота, вероятно, связано и с шуточной «легендой о жестоком рыцаре», содержащейся в повести друга Булгакова писателя Сергея Сергеевича Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928). Вот эта легенда: «В некоем замке, стоящем над бездною, на весьма крутой и неудобной для пешеходов скале, жил барон, отличавшийся неимоверною злобою, которую срывал он не только на своих слугах и родственниках, но и на беззащитных животных... Не бывало случая, чтобы, встретив на дороге корову, рыцарь отказал себе в удовольствии засунуть шпагу ей в бок или, чтобы, поймав кошку, не привязал он ее за хвост к длинной бечевке и не начал бы раскачивать в таком виде над бездною». Исцеление рыцаря от его странного недуга происходит у Заяицкого при столь же комических обстоятельствах: «Однажды гулял рыцарь со своим пажом по берегу реки столь же бурливой, сколь узкой и обмахивал себя широкой шляпой с пером, так как день был жаркий. Перед этим он только что отхватил голову овце (вспомним, что Коровьев направил к роковому турникету Берлиоза, которому в результате отрезало голову трамваем. – Б. С.), пасшейся на лужайке, и жестокость его теперь изыскивала себе нового применения. Вдруг глаза его устали в одну точку, приняли выражение глубочайшего удивления, граничащего с ужасом, и, вперив в ту же самую точку указательный перст правой руки, закричал он:

– Что это такое?

Паж глянул по указанному направлению и обомлел: прекрасная дама стояла на берегу, делала все попытки искупаться в реке, причем золоченая карета ее со стыдливо отвернувшимся возницей стояла тут же на зеленом холме.

– Что это? – повторил барон, не опуская перста.

– Это дама, о благородный барон, – отвечал паж, дрожа от страха за несчастную, а кстати, и за себя.

– Да, но что же это такое? – продолжал восклицать рыцарь. Он подошел ближе к незнакомке, которая в это время уничтожила последнюю преграду между собою и солнечными лучами, внезапно упал на колени и, будто ослепленный сиянием, закрылся епанчою. Когда он встал, лицо его было светло и умильно. Подойдя к красавице, которая между тем с перепугу влезла в воду, он любезно пригласил ее обедать в свой замок и предлагал ей немедленно перестать купаться, не понимая, что заставляет ее сидеть в воде столь долгое время. Красавице с трудом удалось убедить его обождать в карете, что он наконец и сделал, дав ей таким образом возможность одеться, не нарушая требований целомудрия. Возвращаясь в свой замок в карете, барон слегка обнимал стан дамы и все время умолял кучера не стегать бедных лошадей, а при встрече со стадом не только не сделал попытки проткнуть корову шпагой, но, протянув из окна руку, ласково потрепал ближайших животных. Такова, заканчивает легенда, удивительная сила женского влияния. Вследствие странного стечения обстоятельств барон с детства не только не видел женщин, но даже не подозревал об их существовании, что было совершенно упущено из вида его родственниками. Первая же встреча с женщиной превратила кровожадного льва в ласкового теленка». У рыцаря Фагота, как и у «жестокосердого рыцаря» в повести Заяицкого, есть паж. В этой роли выступает кот-оборотень Бегемот, меняющий свое обличье в последнем полете: «Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире». Показательно, что он летит бок о бок с Коровьевым-Фаготом. Злые шутки «жестокосердого рыцаря» над животными, вероятно, удовлетворили бы Воланда. А вот невольный каламбур по отношению к купающейся даме, ликвидировавшей последнюю преграду между своим телом и солнечными лучами и, будто сиянием, ослепившей героя легенды, дьяволу мог бы не понравиться. Ведь Воланд по мере сил препятствует Маргарите проявить благотворное женское влияние после Великого бала у сатаны, в частности, в отношении Фриды.

После того как Коровьев «соткался из воздуха» на Патриарших прудах, Михаил Александрович Берлиоз в беседе с Иваном Бездомным упомянул «про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике». Вицлипуцли здесь ассоциируется с Коровьевым совсем не случайно. Это не только бог войны, которому ацтеки приносили человеческие жертвы, но и, согласно немецким легендам о докторе Фаусте, – дух ада и первый помощник сатаны. В качестве первого помощника Воланда выступает в «Мастере и Маргарите» Коровьев-Фагот.

Одно из имен главного помощника сатаны – Фагот восходит к названию музыкального инструмента фагота, изобретенного итальянским монахом Афранио. Благодаря этому обстоятельству резче обозначается функциональная связь между Коровьевым и Афранием. У Коровьева есть даже некоторое сходство с фаготом – длинной тонкой трубкой, сложенной втрое. Булгаковский персонаж худ, высок и в мнимом подобострастии, кажется, готов сложиться перед собеседником втрое (чтобы потом спокойно ему напасть).

Не исключено, что Коровьев имел и реального прототипа среди знакомых Булгакова. Вторая жена писателя Л. Е. Белозерская в книге мемуаров «О, мед воспоминаний» упоминает слесаря-водопроводчика Агеича, любовника их домработницы Маруси (в квартире на

Б. Пироговской, 35а), которая впоследствии вышла за него замуж и, по утверждению мемуаристки, «много раз после прибегала она ко мне за утешением. Несколько раз прорывался к нам и пьяный Агеич. Алкоголь настраивал его на божественное: во хмелю он вспоминал, что в юности пел в церковном хоре (по устному свидетельству Л. Е. Белозерской в беседе с нами, Агеич был регентом хора. – Б. С.), и начинал петь псалмы. Выпроводить его в таком случае было очень трудно. «Богиня, вы только послушайте... – и начинал свои песнопения...» По словам Л. Е. Белозерской, Агеич был «на все руки мастер». Думается, отставной регент-водопроводчик повлиял на коровьевскую ипостась первого помощника Воланда, который выдает себя за бывшего регента и предстает на Патриарших горьким пьяницей. Правда, вместо псалмов Коровьев разучивает с сотрудниками филиала Зрелищной комиссии «Славное море священный Байкал...». Он, как и Агеич, – мастер на все руки, только по части устройства всяких гадостей. Интонация и фразеология Коровьева, когда он обращается к Маргарите: «Ах, королева, – игриво трещал Коровьев, – вопросы крови – самые сложные вопросы в мире!» – напоминает обращение Агеича к Л. Е. Белозерской.

Эпизод с хоровым кружком, поющим «Славное море...», возможно, навеян случаем, связанным с другой «байкальской» песней. 18 декабря 1933 года Е. С. Булгакова оставила в дневнике следующую запись: «...Поздно вечером Рубен Симонов потащил нас к себе. Там были еще и другие вахтанговцы, было очень просто и весело. Симонов и Рапопорт дуэтом пели «По диким степям Забайкалья...» (Один из поющих будто бы не знает слов, угадывает, вечно ошибается: «навстречу – родимый отец...» (поправляется: мать!) и т. д.) Обратно Симонов вез нас на своей машине – по всем тротуарам – как только доехали!» У Коровьева-Фагота хор поет песню слаженно и правильно, только никак не может остановиться. Кстати, второе имя Коровьева – Фагот обозначает название музыкального инструмента, так что он может не только дирижировать, но и аккомпанировать. То, что пьяный руководитель Театра имени Евг. Вахтангова Р. Н. Симонов благополучно довез писателя и его жену до дому, могло быть расценено Е. С. Булгаковой как покровительство Бога или дьявола. Черт Коровьев, играющий пьяницу-регента, путает служащих Зрелищной комиссии, заставляя их в рабочее время отдаваться хоровому пению. Булгаков высмеял приверженность представителей советской власти всех уровней именно к этому виду искусства еще в повести «Собачье сердце» (1925), а в письме сестре Наде 24 марта 1922 г. сообщал об обстановке в доме 10 по Б. Садовой, где тогда проживал в квартире, ставшей впоследствии Нехорошей квартирой: «...Дом уже «жилищного рабочего кооператива» и во главе фирмы все та же теплая компания, от 4–7 по-прежнему заседания в комнате налево от ворот» (вероятно, сопровождавшиеся ненавистным писателю хоровым пением).

Любопытно, что рыцарство Коровьева-Фагота связано с обретением им одной из высших степеней масонства, степени Кадош, или Рыцаря белого и черного орла, о чем я скажу в следующей главе.

Наверное, самый симпатичный и любимый читателями персонаж из числа слуг (или свиты) Воланда – это кот-оборотень Бегемот, по мере необходимости превращающийся из толстого и пушистого черного кота в низкорослого толстяка. Бегемот – любимый шут Воланда. Имя Бегемот взято из апокрифической ветхозаветной книги Еноха. В исследовании И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» (1872), по всей вероятности, знакомом Булгакову, упоминалось морское чудовище Бегемот, вместе с женским – Левиафаном – обитающее в невидимой пустыне «на востоке от сада, где жили избранные и праведные». Сведения о Бегемоте автор «Мастера и Маргариты» почерпнул также из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве. Там, в частности, описывалось дело игумены Луденского монастыря во Франции Анны Дезанж, жившей в XVII веке и одержимой «семью

дьяволами: Асмодеем, Амоном, Грезилем, Левиафаном, Бегемотом, Баламом и Изакароном», причем «пятый бес был Бегемот, происходивший из чина Престолов. Пребывание его было во чреве игумены, а в знак своего выхода из нее он должен был подбросить ее на аршин вверх. Этот бес изображался в виде чудовища со слоновьей головой, с хоботом и клыками. Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени». У Булгакова Бегемот стал громадных размеров котом-оборотнем, а в ранней редакции он имел сходство со слоном: «На зов из черной пасти камина вылез черный кот на толстых, словно дутых лапах...» Булгаков учел также, что у слоноподобного демона Бегемота были руки «человеческого фасона», поэтому его герой, даже оставаясь котом, очень ловко протягивает кондукторше монетку, чтобы взять билет. По свидетельству второй жены писателя Л. Е. Белозерской, реальным прототипом Бегемота послужил их домашний кот Флюшка – огромное серое животное. Булгаков только сделал Бегемота черным, так как именно черные коты по традиции считаются связанными с нечистой силой. В финале Бегемот, как и другие члены свиты Воланда, исчезает перед восходом солнца в горном провале в пустынной местности перед садом, где, в полном соответствии с рассказом книги Еноха, уготован вечный приют «праведным и избранным» – Мастеру и Маргарите.

Во время последнего полета черный кот превращается в худенького юношу-пажа, летящего рядом с принявшим облик темно-фиолетового рыцаря «с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» Коровьевым-Фаготом. Здесь, по всей видимости, отразилась шуточная «легенда о жестоком рыцаре» из повести «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928), которую написал Сергей Заяицкий. В этой легенде наряду с жестоким рыцарем, ранее не видевшим женщин, фигурирует и его паж. Рыцарь у Заяицкого имел страсть отрывать головы у животных, у Булгакова эта функция, только по отношению к людям, передана Бегемоту – он отрывает голову конферансье Театра Варьете Жоржу Бенгальскому.

Бегемот в демонологической традиции – это демон желаний желудка. Отсюда необычайное обжорство Бегемота в Торгсине (магазине Торгового синдиката), когда он без разбора заглатывает все съестное. Булгаков иронизирует над посетителями валютного магазина, в том числе над самим собой. На валюту, полученную от зарубежных постановщиков булгаковских пьес, драматург с женой иногда делали покупки в Торгсине. Людей будто обуял демон Бегемот, и они спешат закупить деликатесов, тогда как за пределами столиц население живет впроголодь. «Политически вредная» речь Коровьева-Фагота, защищающего Бегемота, – «бедный человек целый день починает примуса; он проголодался... а откуда ему взять валюту?» – встречает сочувствие толпы и провоцирует бунт. Благообразный, бедно, но чисто одетый старичок сажает мнимого иностранца в сиреневом пальто в кадку с керченской сельдью.

Сцена, когда представители власти пытаются арестовать Бегемота в Нехорошей квартире, а тот объявляет, что кот – «древнее и неприкосновенное животное», устраивая шутовскую перестрелку, восходит скорее всего к философскому трактату «Сад Эпикура» (1894) Анатоля Франса. Там приведен рассказ, как охотник Аристид спас щеглят, вылупившихся в кусте роз у него под окном, выстрелив в подбиравшуюся к ним кошку. Франс иронически замечает, что Аристид полагал единственным предназначением кошки ловить мышей и быть мишенью для пуль. Однако с точки зрения кошки, мнившей себя венцом творения, а щеглят – своей законной добычей, поступок охотника не находит оправдания. Бегемот тоже не желает стать живой мишенью и полагает себя существом неприкосновенным. Возможно, эпизод с щеглами подсказал Булгакову сцену, когда пришедшие арестовывать Бегемота безуспешно пытаются поймать его сеткой для ловли птиц.

Не исключено, что сажающийся в трамвай и пытающийся оплатить проезд кот Бегемот появился не без влияния четвертой симфонии Белого «Кубок метелей», где воображение героя поразило образ свиньи в пальто, сажающейся на извозчика и ведущей себя вполне по-человечески. Отсюда же, быть может, превращение нижнего жильца Николая Ивановича в борова в «Мастере и Маргарите».

Еще один член свиты Воланда, играющий важную роль, – Азазелло. Он определяется в романе как «демон безводной пустыни, демон-убийца». Имя Азазелло образовано Булгаковым от ветхозаветного имени Азазел (или Азазель). Так зовут отрицательного культурного героя ветхозаветного апокрифа – книги Еноха, падшего ангела, который научил людей изготавливать оружие и украшения. Благодаря роману Бориса Акунина «Азазель» и его телеверсии этот персонаж ныне обрел второе дыхание – после булгаковского романа. Благодаря Азазелу женщины освоили «блудливое искусство» раскрашивать лицо. Поэтому именно Азазелло передает Маргарите крем, волшебным образом меняющий ее внешность. Из всей свиты именно он наиболее плотно работает с подружкой Мастера, тогда как Коровьев, Фагот и Гелла карают врагов Мастера второго ряда и просто москвичей, поддавшихся дьявольскому искушению. В книге И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях» (1872), известной скорее всего автору «Мастера и Маргариты», отмечалось, в частности, что Азазел «научил людей делать мечи, шпаги, ножи, щиты, брони, зеркала, браслеты и разные украшения; научил расписывать брови, употреблять драгоценные камни и всякого рода украшения, так что земля развратилась». Вероятно, Булгаков привлечло сочетание в одном персонаже способности к обольщению и убийству. Именно за коварного обольстителя принимает Азазелло Маргарита во время их первой встречи в Александровском саду. Но главная функция Азазелло в романе связана с насилием. Он выбрасывает Степана Богдановича Лиходеева из Москвы в Ялту, изгоняет из Нехорошей квартиры дядю Михаила Александровича Берлиоза Поплавского, убивает из револьвера барона Майгеля. В ранних редакциях это убийство Азазелло совершал с помощью ножа, более подобающего ему как изобретателю всего существующего в мире холодного оружия. Однако в окончательном тексте «Мастера и Маргариты» Булгаков учел, что прототип барона Майгеля Б. С. Штейгер уже в ходе создания романа был расстрелян, и заставил Азазелло убить предателя не ножом, а пулей. Азазелло также изобрел крем, который он дарит Маргарите. Крем этот так и называется «крем Азазелло». Волшебный крем не только делает героиню невидимой и способной летать, но и одаривает ее новой, ведьминой красотой. А в Нехорошей квартире демон-убийца появляется через зеркало, т. е. тоже с помощью своего собственного нововведения.

В некоторых сохранившихся фрагментах редакции «Мастера и Маргариты» 1929 года имя Азазелло носил сам сатана – будущий Воланд. Здесь Булгаков, очевидно, учел указания И. Я. Порфирьева на то, что у мусульман Азазел – это высший ангел, который после своего падения был назван сатаной. А будущий Азазелло тогда и позднее, вплоть до 1934 г., назывался Фиелло (Фьелло). Возможно, имя Фиелло, в переводе с латинского означающее «сын», появилось под влиянием сообщения И. Я. Порфирьева о том, что в книге Еноха есть два латинских имени мессии: *Fillius hominis* (сын человеческий) и *Fillius mulieris* (сын жены). Имя Фиелло оттеняло подчиненное положение будущего Азазелло по отношению к будущему Воланду (тогда еще Азазелло), а с другой стороны, пародийно приравнивало его к мессии.

В книге Еноха Господь говорит архангелу Рафаилу: «Свяжи Азазиэля и брось его во тьму и заключи (прогони) в пустыню». В данном случае Азазелло уподоблен козлу отпущения из канонической ветхозаветной книги Левит. Там Азазел – козел отпущения, принимающий все грехи иудейского народа и ежегодно прогоняемый в пустыню. У И. Я. Порфирьева приводится и славянский ветхозаветный апокриф об Аврааме, где говорится, что «явился диавол Азазил, в образе нечистой птицы, и стал искушать Авраама: что тебе, Авраам, на высотах святых, в них

же не едят, не пьют; несть в них пища человека, вси си огнем поядают и покаляют тя». Поэтому в последнем полете Азazelло обретает облик демона безводной пустыни. Он в образе «нечистой птицы» воробья предстает перед профессором Кузминым, превращаясь затем в странную сестру милосердия с птичьей лапой вместо руки и мертвым, демоническим взглядом.

По всей видимости, апокриф об Аврааме отразился в булгаковском черновом наброске, датированном 1933 годом:

«Встреча поэта с Воландом.

Маргарита и Фауст.

Черная месса.

Ты не поднимаешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические...

Маргарита и козел.

Вишня. Река. Мечтание. Стихи. История с губной помадой».

Здесь дьявол не отпускал Мастера (Поэта, Фауста) к «святым высотам», где нет «пищи человеческой», а отправлял его творить в последний романтический приют с земными плодами (вишнями) и рекой, из которой можно напиться воды. Азazelло тут, очевидно, превращен в козла, т. е. обрел свой традиционный облик, а в качестве чудесного крема выступает губная помада, которую тоже дал людям Азazel.

Сюжеты с мазью Азazelло, превращающей женщину в ведьму, и с преображением самого демона в воробья имеют древние мифологические корни. Можно отметить «Лукия, или Осла» древнегреческого писателя II века Лукиана и «Метаморфозы» его современника римлянина Апулея. У Лукиана жена Гиппарха разделась, «потом обнаженная подошла к свету и, взяв две крупинки ладана, бросила их в огонь светильника и долго приговаривала над огнем. Потом открыла объемистый ларец, в котором находилось множество баночек, и вынула одну из них. Что в ней заключалось, я не знаю, но по запаху мне показалось, что это было масло. Набрав его, она вся им натерлась, начиная с пальцев ног, и вдруг у нее начали вырастать перья, нос стал вороньим и кривым – словом, она приобрела все свойства и признаки птиц: сделалась она не чем иным, как ночным вороном. Когда она увидела, что вся покрылась перьями, она страшно каркнула и, подпрыгнув, как ворона, вылетела в окно». Точно таким же образом Маргарита натирается кремом Азazelло, но превращается не в ворона, а в ведьму, тоже обретая способность летать. Сам Азazelло в приемной профессора Кузмина обращается сначала в воробья, а затем в женщину в косынке сестры милосердия, но с мужским ртом, причем рот этот «кривой, до ушей, с одним клыком». Здесь порядок превращения обратный, чем у Лукиана, и сниженный: вместо ворона – воробушек. Интересно, что эпизод с наказанием профессора Кузмина Булгаков продиктовал в январе 1940 года после посещения профессора В. И. Кузьмина, безуспешно лечившего автора «Мастера и Маргариты» от нефросклероза и не скрывавшего от писателя, что жить тому осталось недолго.

Булгаков, описывая Маргариту, натирающуюся кремом, учитывал и превращение волшебницы Памфилы, которое наблюдает Луций в «Метаморфозах» Апулея: «Прежде всего Памфила сбрасывает с себя все одежды и, открыв какую-то шкатулку, вынимает оттуда множество ящичков, снимает крышку с одного из них и, набрав из него мази, сначала долго растирает ее между ладонями, потом смазывает себе все тело от кончиков ногтей до макушки, долгое время шепчется со своей лампой и начинает сильно дрожать всеми членами. И пока они слегка

содрогаются, их покрывает нежный пушок, вырастают и крепкие перья, нос загибается и твердеет, появляются кривые когти. Памфила обращается в сову. Испустив жалобный крик, вот она уже пробует свои силы, слегка подпрыгивая над землей, а вскоре, поднявшись вверх, распустив оба крыла, улетает».

Еще один эпизод из «Метаморфоз» отразился в «Мастере и Маргарите» в сцене убийства барона Майгеля. У Булгакова «барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет. Коровьев подставил чашу (в которую превратилась отрезанная голова Берлиоза. – Б. С.) под бьющуюся струю и передал наполнившуюся чашу Воланду». У Апулея точно таким же образом происходит мнимое убийство одного из персонажей, Сократа: «И, повернув направо Сократову голову, она (Мероя, убийца. – Б. С.) в левую сторону шеи ему до рукоятки погрузила меч и излившуюся кровь старательно приняла в поднесенный к ране маленький мех, так, чтобы нигде ни одной капли не было видно». Заметим, что в обоих случаях кровь убитых собирается не только для сокрытия следов преступления, но и для приготовления магических снадобий.

Ведьма Гелла является членом свиты Воланда, женщиной-вампиром. Имя «Гелла» Булгаков почерпнул из статьи «Чародейство» Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, где отмечалось, что на Лесбосе этим именем называли безвременно погибших девушек, после смерти ставших вампирами. Когда Гелла вместе с обращенным ею в вампира администратором Театра Варьете Варенухой пытаются вечером после сеанса черной магии напасть на финдиректора Римского, на ее теле явственно проступают следы трупного разложения: «Финдиректор отчаянно оглянулся, отступая к окну, ведущему в сад, и в этом окне, заливаемом луною, увидел прильнувшее к стеклу лицо голы девичьи и ее голую руку, просунувшуюся в форточку и старающуюся открыть нижнюю задвижку... Варенуха... шипел и чмокал, подмигивая девичке в окне. Та заспешила, всунула рыжую голову в форточку, вытянула сколько могла руку, ногтями начала царапать нижний шпингалет и потрясать раму. Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. Наконец, зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета, повернули ее, и рама стала открываться...

Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди.

И в это время неожиданный крик петуха долетел из сада, из того низкого здания за тиром, где содержались птицы, участвовавшие в программах. Горластый дрессированный петух трубил, возвещая, что к Москве с востока катится рассвет.

Дикая ярость исказила лицо девичьи, она испустила хриплое ругательство, а Варенуха у дверей взвизгнул и обрушился из воздуха на пол.

Крик петуха повторился, девичка щелкнула зубами, и рыжие ее волосы стали дыбом. С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон. И вслед за нею, подпрыгнув и вытянувшись горизонтально в воздухе, напоминая летящего купидона, выплыл медленно в окно через письменный стол Варенуха».

Вероятно, здесь отразился киевский опыт Булгакова, запечатленный в романе «Белая гвардия». Там Николка Турбин в поисках трупа полковника Най-Турса оказался в морге, где видел, как сторож Федор «ухватил за ногу труп женщины, и она, скользкая, со стуком сползла, как по маслу на пол. Николке она показалась страшно красивой, как ведьма, и липкой. Глаза ее были раскрыты и глядели прямо на Федора. Николка с трудом отвел глаза от шрама, опоясывающего ее, как красной лентой...» Такой же шрам опоясывает шею Геллы, что роднит

ее с Маргаритой из «Фауста» Гёте, несчастной возлюбленной главного героя поэмы, казненной за убийство ребенка (ее историю повторяет история Фриды). Гелла свободно перемещается по воздуху, тем самым обретая сходство с ведьмой, и с ведьмой же сравнивается неизвестная женщина в морге Города в «Белой гвардии».

То, что крик петуха заставляет удалиться Геллу и ее подручного Варенуху, полностью соответствует широко распространенной в дохристианской традиции многих народов ассоциации петуха с солнцем – он своим пением возвещает приход рассвета с востока, и тогда вся нечисть, в том числе и ожившие мертвецы-вампиры, удаляются на запад, под покровительство дьявола.

Характерные черты поведения вампиров – щелканье зубами и причмокивание – Булгаков, возможно, позаимствовал из повести Алексея Константиновича Толстого «Упырь» (1841), где главному герою грозит гибель со стороны упырей (вампиров). Здесь девушка-вампир поцелуем обращает в вампира своего возлюбленного – отсюда, очевидно, роковой для Варенухи поцелуй Геллы.

Гелла, единственная из свиты Воланда, отсутствует в сцене последнего полета. Третья жена писателя Е. С. Булгакова считала, что это – результат незавершенности работы над «Мастером и Маргаритой». По воспоминаниям В. Я. Лакшина, когда он указал ей на отсутствие Геллы в последней сцене, «Елена Сергеевна взглянула на меня растерянно и вдруг воскликнула с незабываемой экспрессией: «Миша забыл Геллу!!!» Однако не исключено, что Булгаков сознательно убрал Геллу из сцены последнего полета как самого младшего члена свиты, исполняющего только вспомогательные функции и в Театре Варьете, и в Нехорошей квартире, и на Великом балу у сатаны. Вампиры – это традиционно низший разряд нечистой силы. К тому же Гелле не в кого было бы превращаться в последнем полете, она ведь, как и Варенуха, обратившись в вампира (ожившего мертвеца), сохранила свой первоначальный облик. Когда ночь «разоблачала все обманы», Гелла могла только снова стать мертвой девушкой. Возможно также, что отсутствие Геллы означает ее немедленное исчезновение (за ненадобностью) после окончания миссии Воланда и его спутников в Москве. Кроме того, одна ведьма в последнем полете уже есть – это Маргарита, и Гелла только дублировала бы ее в этом эпизоде.

Еще один член свиты Воланда, всего однажды появляющийся в романе – на Великом балу у сатаны, это Абадонна, демон войны. Можно предположить, что в остальное время он слишком занят, поскольку войны на земле не прекращаются. Своим появлением в романе этот герой, вероятно, обязан повести писателя и историка Николая Полевого «Абадонна» и особенно стихотворению поэта Василия Жуковского «Аббадона» (1815), представляющему собой вольный перевод эпилога поэмы немецкого романтика Фридриха Готлиба Клопштока «Мессиада» (1751–1773). Герой стихотворения Жуковского – ветхозаветный падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога и в наказание сброшенный на землю. Аббадона, обреченный на бессмертие, напрасно ищет гибели: «Вдруг налетела на солнце заблудшая в бездне планета; час ей настал разрушенья... она уж дымилась и рдела... К ней полетел Аббадона, разрушиться вкупе надеясь... Дымом она разлетелась, но, ах!.. не погиб Аббадона!» В «Мастере и Маргарите» разлетевшаяся дымом планета превратилась в хрустальный глобус Воланда, где гибнут люди и дымятся поражаемые бомбами и снарядами дома, а Абадонна беспристрастно наблюдает, чтобы страдания для обеих воюющих сторон были одинаковыми. Здесь сказалась антивоенная позиция Булгакова, выраженная еще в рассказе «Необыкновенные приключения доктора» (1922) и основанная на его опыте военного врача Первой мировой и Гражданской войн. Война, развязанная Абадонной и предстающая взору Маргариты, – это вполне конкретная война. На глобусе Воланда «кусочек земли, бок которого моет океан», ставший театром военных действий, представляет собой Пиренейский полуостров.

Здесь расположена Испания, где в 1936–1939 годах происходила кровопролитная Гражданская война. Отметим, что впервые эпизод с Абадонной и глобусом появился в варианте 1937 года, когда война в Испании неизменно присутствовала в кинохронике и выпусках новостей по радио (Воланд как раз сетует на невнятные голоса радиодикторов, для чего и завел себе хрустальный глобус – прообраз телевизора, только живого). К событиям в Испании Булгаков проявлял постоянный интерес, и с ними связана одна из его последних газетных публикаций. 26 декабря 1936 года «Литературная газета» напечатала несколько писем советских писателей в связи с потоплением неизвестной подводной лодкой торгового судна «Комсомолец», шедшего в Испанию. Было здесь и булгаковское письмо, в котором автор «Мастера и Маргариты» присоединял свой голос к тем, кто высказывался за направление в испанские воды эскадры (вопрос насчет эскадры был поставлен редакцией): «Советские военные корабли сумеют и отконвоировать торговые суда, и внушить уважение к флагу Союза, а, в случае крайности, напомнить, насколько глубоки и опасны воды, в которых плавают поджигатели войны». При этом Булгаков заметил, что, «по моему глубокому убеждению, слова возмущения здесь ничем не помогут». Хотя письмо и его содержание во многом были заданы заранее, нет основания сомневаться, что здесь отразились и собственные убеждения писателя: войны можно прекратить не словами возмущения, а применением силы против агрессора. Вероятно, здесь лежит разгадка, почему Воланд относится бесстрастно к результатам работы Абадонны и не разделяет негодования Маргариты ужасными последствиями войны, в частности, гибелью невинных младенцев. Он внушает героине, что слова в данном случае бесполезны. Ведь Абадонна слеп, он всегда в черных очках и не может оказывать предпочтение никому из участников войны. Свои очки этот демон снимает только однажды – во время убийства барона Майгеля – именно этого предателя надо было уничтожить, поскольку он угрожал погубить весь мир Воланда и выступал чрезвычайно удачливым конкурентом сатаны на дьявольском поприще.

Имя Абадонна восходит к древнееврейскому Аваддон. Так зовут ангела Апокалипсиса. Он упоминается в романе «Белая гвардия», где пациент Алексея Турбина, больной сифилисом и начитавшийся Откровения Иоанна Богослова поэт Русаков, связывает этого ангела с военным вождем большевиков Л. Д. Троцким, имя которого будто бы «по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион, что значит губитель». Отметим, что дословно Аваддон переводится, как «прекращение бытия». Не исключено, что из этой, возникшей в «Белой гвардии», связи главы Красной Армии с Аваддоном родилась мысль в «Мастере и Маргарите» назвать Абадонной демона войны. Возможно, что портрет Азазелло в чем-то подсказан внешностью Троцкого, поскольку Азазелло – худой человек в очках, и его работа столь же безукоризненна, как и деятельность Троцкого на посту главы военного ведомства. Оба они равнодушны к жертвам войны.

Нечистая сила в булгаковском романе концентрируется главным образом в двух помещениях, созданных писательской фантазией на основе реальных московских зданий. Это Нехорошая квартира и Театр Варьете. Первая – квартира № 50 в доме 302-бис по Садовой улице, второй – театр, где Воланд проводит сеанс черной магии. В Нехорошей квартире поселяется Воланд и его свита. Здесь происходит контакт потусторонних сил с современным московским миром. Прообразом Нехорошей квартиры послужила квартира № 50 в доме № 10 по Б. Садовой улице в Москве, где Булгаков жил в 1921–1924 годах. Кроме того, некоторыми чертами планировки Нехорошая квартира соответствует более просторной квартире № 34 в том же доме, где писатель поселился в период с августа по ноябрь 1924 года. Вымышленный номер 302-бис – это зашифрованный номер 10 здания-прототипа по формуле $10 = (3 + 2) \times 2$. В этом номере угадывается также связь с нечистой силой (по-украински «бис» означает «бес»). Кроме того, фантастически большой номер (ни на одной из Садовых улиц в Москве не было и нет дома с таким большим номером) должен подчеркнуть нереальность происходящего, так же как и

невероятно большой номер отделения милиции, выдавшего паспорт дяде Берлиоза Максимилиану Андреевичу Поплавскому – 412-й.

Стоит отметить, что квартира № 50 запечатлена в ряде рассказов и фельетонов: «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Псалом», «Самогонное озеро», «Воспоминание...» и др.

Первая жена Булгакова Т. Н. Лаппа вспоминала квартиру № 50 и прототипа погубившей Берлиоза Аннушки-Чумы: «Эта квартира не такая, как остальные, была. Это бывшее общежитие, и была коридорная система: комнаты направо и налево. По-моему, комнат семь было и кухня. Ванной, конечно, никакой не было, и черного хода тоже. Хорошая у нас комната была, светлая, два окна. От входа четвертая, предпоследняя, потому что в первой коммунист один жил, потом милиционер с женой, потом Дуся рядом с нами, у нее одно окно было, а потом уже мы, и после нас еще одна комната была. В основном, в квартире рабочие жили. А на той стороне коридора, напротив, жила такая Горячева Аннушка. У нее был сын, и она все время его била, а он орал. И вообще, там невообразимо что творилось. Купят самогону, напьются, обязательно начинают драться, женщины орут: «Спасите! Помогите!» Булгаков, конечно, выскакивает, бежит вызывать милицию. А милиция приходит – они закрываются на ключ и сидят тихо. Его даже оштрафовать хотели». В отличие от коридорной системы в № 50 в квартире № 34 было пять комнат, в двух из которых жил богатый финансист Артур Борисович Манасевич с женой, еще в одной – их прислуга, в четвертой – Александра Николаевна Кибель с сыном Вовкой, послужившие прототипами героев рассказа «Псалом», а в пятой вместо выехавшего сына А. Б. Манасевича будущего писателя Владимира Артуровича Лёвшина (Манасевича) поселились Булгаков с Т. Н. Лаппа. В Нехорошей квартире в отличие от квартиры № 50 живут относительно интеллигентные жильцы (оба – партийцы), скорее напоминающие обитателей квартиры № 34, – директор Театра Варьете Степан Богданович Лиходеев, держащий прислугу Груню, и председатель МАССОЛИТа Михаил Александрович Берлиоз, имеющий общие с Булгаковым инициалы и писательскую профессию.

С Театром Варьете, так же как с Нехорошей квартирой, в булгаковском романе связано мнимое пространство. В ранних редакциях Театр Варьете назывался «театр Кабаре». Здесь происходит сеанс черной магии Воланда с последующим разоблачением. Разоблачение в данном случае происходит буквально: обладатели полученных от дьявола взамен на их скромные московские платья новейших парижских туалетов после сеанса в одно мгновение помимо своей воли разоблачаются, так как модные парижские тряпки исчезают неведомо куда. Прототипом Театра Варьете послужил Московский мюзик-холл, существовавший в 1926–1936 годах и располагавшийся неподалеку от Нехорошей квартиры по адресу: Б. Садовая, 18. Ныне здесь находится Московский театр сатиры. А до 1926 года тут размещался цирк братьев Никитиных, причем здание специально было построено для этого цирка в 1911 году по проекту архитектора Нилуса. Цирк Никитиных упоминается в «Собачем сердце». Отметим в этой связи, что программа Театра Варьете содержит ряд чисто цирковых номеров, вроде «чудес велосипедной техники семьи Джули», прототипом которой послужили знаменитые циркачи-VELOФИГУРИСТЫ семьи Польди (Подрезовых), с успехом выступавшие на сцене Московского мюзик-холла. «Денежный дождь», пролитый на зрителей Варьете подручными Воланда, имеет богатую литературную традицию. В драматической поэме «Фауст» Гёте во второй части Мефистофель, оказавшись вместе с Фаустом при дворе императора, изобретает бумажные деньги, которые оказываются фикцией. Другой возможный источник данного эпизода – то место в «Путевых картинах» (1826) Генриха Гейне, где немецкий поэт в сатирических тонах дает аллегорическое описание политической борьбы между либералами и консерваторами, представленное как рассказ пациента Бедлама. Мировое зло рассказчик объясняет тем, что «господь бог сотворил слишком мало денег». Воланд и его помощники, раздавая толпе бумажные червонцы, как бы восполняют мнимую нехватку наличности. Но

дьявольские червонцы быстро превращаются в обыкновенную бумагу, и тысячи посетителей Театра Варьете становятся жертвой обмана. Мнимые деньги для Воланда – это только способ выявить внутреннюю сущность тех, с кем соприкасается сатана и его свита. Но эпизод с дождем червонцев имеет и более близкий по времени литературный источник – отрывки из второй части романа Владимира Зазубрина (Зубцова) «Два мира», публиковавшиеся в 1922 году в журнале «Сибирские огни». Там крестьяне – члены коммуны – решают упразднить и уничтожить деньги, не дожидаясь декрета советской власти. Однако вскоре выясняется, что деньги в стране не отменены, и тогда толпа подступает к руководителям коммуны, называет их обманщиками и мошенниками, угрожает расправой и хочет добиться невозможного – вернуть уже уничтоженные купюры. У Булгакова ситуация как бы зеркальна. Присутствующие на сеансе черной магии сначала получают «якобы деньги» (так называлась одна из глав ранней редакции романа), которые принимают за настоящие. Когда же мнимые деньги превращаются в ничего не стоящие бумажки, буфетчик Соков требует от Воланда заменить их на полновесные червонцы.

Эпизод с червонцами Воланда одним из источников имел также очерк «Легенда об Агриппе» писателя и поэта-символиста Валерия Брюсова, написанный для русского перевода книги Ж. Орсье «Агриппа Неттесгеймский: знаменитый авантюрист XVI в.» (1913). Там отмечалось, что средневековый германский ученый и богослов Агриппа Неттесгеймский, по мнению современников, – чародей, будто бы «часто во время своих переездов... расплачивался в гостиницах деньгами, которые имели все признаки подлинных. Конечно, по отъезде философа монеты превращались в навоз. Одной женщине Агриппа подарил корзину золотых монет; на другой день с этими монетами произошло то же самое: корзина оказалась наполненной лошадиным навозом». После Великого бала у сатаны Воланд дарит пачку червонцев злой соседке Михаила Александровича Берлиоза Аннушке-Чуме, невольно способствовавшей гибели председателя МАССОЛИТа и пытавшейся украсть подаренную Маргарите дьяволом золотую подкову – символ не только счастья, но и копыта дьявола. Эти деньги потом превращаются в доллары, которые у Аннушки изъяла милиция. Для героини валюта оказалась столь же бесполезна, как и навоз для женщины, мнимо облагодетельствованной Агриппой.

Разудалые слова марша, которым Коровьев-Фагот вынуждает оркестр завершить скандальный сеанс «с разоблачением», – это пародия на куплеты из популярного в XIX веке водевиля «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1839) Дмитрия Ленского (Воробьева):

Его превосходительство
Зовет ее своей
И даже покровительство
Оказывает ей.

У Булгакова куплеты стали еще более юмористическими. Они адресованы непосредственно к требовавшему разоблачения черной магии, но разоблаченному самому председателю Акустической комиссии Аркадию Аполлоновичу Семплеярову:

Его превосходительство
Любил домашних птиц
И брал под покровительство
Хорошеньких девиц!!!

Не исключено, что образ с птицами здесь был подсказан Булгакову «птичьей фамилией» как автора, писавшего под псевдонимом Ленский, так и главного героя водевиля.

Вместе с тем Театр Варьете имеет довольно глубокие эстетические корни. Еще в 1914 году манифест одного из основателей футуризма итальянского писателя Филиппо Томмазо Маринетти «Мюзик-холл» (1913) был опубликован в русском переводе в № 5 журнала «Театр и искусство» под названием «Похвала театру Варьете» (вероятно, подобная трансформация названия подсказала Булгакову заменить реальный Московский мюзик-холл на вымышленный Театр варьете). Маринетти, в частности, утверждал: «Театр Варьете разрушает все

торжественное, святое, серьезное в искусстве. Он способствует предстоящему уничтожению бессмертных произведений, изменяя и пародируя их, представляя их кое-как, без всякой обстановки, не смущаясь, как самую обыденную вещь... Необходимо абсолютно уничтожить всякую логичность в спектаклях варьете, заметно преувеличить их экстравагантность, усилить контрасты и предоставить царствовать на сцене всему экстравагантному... Прерывайте певичу. Сопровождайте пение романса ругательными и оскорбительными словами... Заставьте зрителей партера, лож и галереи принимать участие в действии... Систематически профанируйте классическое искусство на сцене, изображая, например, все греческие, французские и итальянские трагедии одновременно в один вечер, сокращенными и комически перепутанными вместе... Поощряйте всячески жанр американских эксцентриков, их гротескные эффекты, поражающие движения, их неуклюжие выходки, их безмерные грубости, их жилетки, наполненные всяческими сюрпризами, и штаны, глубокие, как корабельные трюмы, из которых вместе с тысячью предметов исходит великий футуристический смех, долженствующий обновить физиогномию мира».

Булгаков не жаловал футуризм и другие теории «левого искусства», отрицательно относился к постановкам В. Э. Мейерхольда и проекту памятника Третьему Интернационалу В. Е. Татлина (это отразилось, в частности, в его фельетоне «Столица в блокноте»). В повести «Роковые яйца» иронически упоминается «Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами».

Автор «Мастера и Маргариты» точно следует всем рекомендациям знаменитого итальянца. Театр Варьете действительно разрушает все святое и серьезное в искусстве. Программы здесь лишены какой-либо логики, что олицетворяет, в частности, конференсье Жорж Бенгальский, который несет чушь и отличается, подобно американским эксцентрикам, неуклюжестью и грубостью. Воланд и его подручные действительно заставляют участвовать в представлении и партер, и ложи, и галерку, побуждая публику определить судьбу незадачливого Бенгальского, а затем ловить падающие бумажным дождем червонцы. Коровьев-Фагот делает так, что марш сопровождается экстравагантными разудалыми куплетами, и достает из своих карманов множество предметов, порождающих у публики «великий футуристический смех»: от часов финдиректора Варьете Римского и волшебной колоды карт до дьявольских червонцев и магазина парижского модного платья. А чего стоит кот Бегемот, легко пьющий воду из стакана или отрывающий голову надоевшему конференсье. Воланд, устраивая опыт с деньгами и незадачливым Жоржем Бенгальским, испытывает москвичей, выясняет, насколько изменились они внутренне, по-своему стремится «обновить физиогномию мира». И Булгаков руками нечистой силы наказывает всех причастных к Театру Варьете за опошление высокого искусства в духе призывов Маринетти, манифест которого оборачивается сеансом черной магии. Директор театра Степан Богданович Лиходеев из своей квартиры выброшен Воландом в Ялту, администратор Варенуха становится жертвой вампира Геллы и сам превращается в вампира, с трудом избавляясь в финале от этой неприятной должности. Тот же Варенуха с Геллой едва не погубили финдиректора Римского, который лишь чудом избежал участи, постигшей администратора. Наказана и публика, потерявшая и призрачные парижские наряды, и свои настоящие московские. Парадокс, однако, заключается в том, что Булгаков, не сочувствуя футуризму и другим течениям «левого» искусства, в «Мастере и Маргарите», как и в других своих произведениях, широко использовал гротеск, бесстрашно путал жанры и традиции разных литературных направлений и стилей, вольно или невольно следуя тут теории Маринетти. Да и клоунов-эксцентриков автор романа любил. В «Столице в блокноте» с восхищением упоминается клоун Лазаренко, который в цирке Никитиных, в двух шагах от театра ГИТИСа, где Мейерхольд ставит свой спектакль, ошеломляет публику «чудовищными salto». Булгаков был только против того, чтобы эксцентрика подменяла собой высокое

театральное искусство, но не возражал, если то и другое органически соединялись. В «Мастере и Маргарите» высокое философское содержание вполне уместно соседствует с буффонадой.

Многие реалии сеанса черной магии в Театре Варьете не выдуманы Булгаковым, а взяты, что называется, из жизни. Так, 4 августа 1924 года один из руководителей ОГПУ Генрих Григорьевич Ягода, появляющийся в качестве одного из гостей на Великом балу у сатаны, разослал на места секретный циркуляр, где говорилось: «Главный Репертуарный комитет циркуляром за № 1606 от 15 / VII с. г. всем облитам и гублитам дал директиву... о том, чтобы они при разрешении сеансов так называемых «ясновидцев», «чтецов мыслей», «факиров» и т. д. ставили непременно условиями: 1) указание на каждой афишной рекламе, что секреты опытов будут раскрыты, 2) чтобы в течение каждого сеанса или по окончании его четко и популярно было разъяснено аудитории об опытах, дабы у тамошнего обывателя не создалось веры в потусторонний мир, сверхъестественную силу и «пророков».

Местным органам ОГПУ надлежит строго следить за выполнением указанных условий и в случае уклонения и нежелательных результатов запрещать подобные сеансы через облиты и гублиты».

А ведь многие читатели «Мастера и Маргариты» думали, что текст афиш «Сегодня и ежедневно в театре Варьете сверх программы: Профессор Воланд. Сеансы черной магии с полным ее разоблачением», равно как и появление после скандального сеанса людей из солидного учреждения на Лубянке – это целиком плод булгаковской фантазии. На самом деле за обязательным разоблачением всяческой «магии» на театральной или цирковой сцене в ту пору на самом деле бдительно следило такое серьезное учреждение, как ОГПУ.

Дьявольский магазин французской моды во время сеанса черной магии во многом взят из рассказа популярного в начале XX в. писателя Александра Амфитеатрова «Питерские контрабандистки» (1898), где на дому одной из известных контрабандисток действует подпольный магазин модного женского платья, незаконно ввезенного в Россию.

Директор Театра Варьете Степан Богданович Лиходеев одновременно оказывается жильцом Нехорошей квартиры и таким образом связывает собой два главных места обитания Воланда и его свиты. В самом начале действия нечистая сила вышвыривает его в Ялту, чтобы освободить место и в Нехорошей квартире, и в Театре Варьете для осуществления своих замыслов. В редакции 1929 года будущий Лиходеев именовался Гарасей Педулаевым и имел, очевидно, своим прототипом владикавказского знакомого Булгакова кумыка Туаджина Пейзулаева, соавтора по пьесе «Сыновья муллы», история работы над которой изложена в «Записках на манжетах» и «Богеме». Чувствуется, что Булгаков не питал особо теплых чувств к своему вынужденному соавтору, подвигнувшему его на создание «революционной халтуры». В первой редакции «Мастера и Маргариты» Воланд выбрасывал Гарасю Педулаева во Владикавказ. Тогда этот герой пролетал над крышей дома 302-бис на Садовой и тут же видел большой и очень красивый сад, а за ним «громоздящуюся высоко на небе тяжелую гору с плоской, как стол, вершиной» (знаменитую Столовую гору, у подножья которой расположен Владикавказ). Перед взором Гарасы возник «проспект, по которому весело позванивал маленький трамвай. Тогда, оборотясь назад, в смутной надежде увидеть там свой дом на Садовой, Гараса убедился, что сделать этого он никак не может: не было не только дома – не было и самой Садовой сзади... Гараса залился детскими слезами и сел на уличную тумбу, и слышал вокруг ровный шум сада. Карлик в черном... пиджаке и в пыльном цилиндре вышел из этого сада.

Его бабье безволосое лицо удивленно сморщилось при виде плачущего мужчины.

– Вы чего, гражданин? – спросил он у Гарасы, дико глядя на него. Директор карлику не

удивился.

– Какой это сад? – спросил он только.

– Трэк, – удивленно ответил карлик.

– А вы кто?

– Я – Пульз, – пропищал тот.

– А какая это гора? – любопытствовал Гарася.

– Столовая гора.

– В каком городе я?

Злоба выразилась на крохотном личике уродца.

– Вы что, гражданин, смеетесь? Я думал, вы серьезно спрашиваете!..»

Лилипут уходит от Гараси, возмущенный, и тогда тот кричит:

«– Маленький человек!.. Остановись, сжался!.. Я... все забыл, ничего не помню, скажи, где я, какой город.

– Владикавказ, – ответил карлик.

Тут Гарася поник головой, сполз с тумбы и, ударившись головой оземь, затих, раскинув руки.

Маленький человечек сорвал с головы цилиндр, замахал им вдаль и тоненько закричал:

– Милиционер, милиционер!»

Здесь отразились булгаковские впечатления от гастролировавшей во Владикавказе труппы лилипутов. В последующих редакциях Лиходеев именовался то Степой Бомбеевым, то Лиходеевым, но вплоть до 1937 года его выбрасывали из Нехорошей квартиры во Владикавказ. В 1936 году Т. Пейзулаев скончался в Москве. Возможно, узнав о смерти прототипа, Булгаков решил убрать детали, связывающие с ним столь несимпатичного персонажа. В последней редакции романа незадачливого директора Театра Варьете Азazelло по приказу Воланда отправлял уже не во Владикавказ, а в Ялту. Тут становится очевидной связь Степы Лиходеева с героем рассказа Михаила Зощенко «Землетрясение» (1929) Снопковым, который «через всю Ялту... прошел в своих кальсонах. Хотя, впрочем, никто не удивился по случаю землетрясения. Да, впрочем, и так никто бы не поразился». В отличие от героя «Землетрясения» Лиходеев своим появлением в непотребном виде производит в Ялте смятение. Впрочем, он тоже выступает как жертва стихии, только не землетрясения, а потусторонних сил. Показательно, что в происшествиях, случившихся со Снопковым и Лиходеевым, совпадают многие мелкие детали. Герой Булгакова наказан, среди прочего, и за пьянство: перед вынужденным путешествием в исподнем и без сапог в Ялту он выпил чересчур много водки и портвейна (его приключения во многом предвосхищают сюжет известного фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром», где вместо Ялты фигурирует Ленинград). Точно так же герой Зощенко накануне землетрясения (речь идет о Большом Крымском землетрясении 11 сентября 1927 года как раз в районе Ялты) «выкушал полторы бутылки русской горькой», затем заснул, был ограблен и раздет до подштанников. Очнувшись и пройдя несколько верст от города, «он

присел на камушек и загорюнился. Местности он не узнает, и мыслей он никаких подвести не может. И душа и тело у него холодеют. И жрать чрезвычайно хочется.

Только под утро Иван Яковлевич Снопков узнал, как и чего. Он у прохожего спросил.

Прохожий ему говорит:

– А ты чего тут, для примеру, в кальсонах ходишь?

Снопков говорит:

– Прямо и сам не понимаю. Скажите, будьте любезны, где я нахожусь?

Ну, разговорились. Прохожий говорит:

– Так что до Ялты верст, может, тридцать будет. Эва куда ты зашел».

Сходным образом в окончательном тексте Булгаков описывает пребывание Лиходеева в Ялте: «Открыв слегка глаза, он увидел себя сидящим на чем-то каменном. Вокруг него что-то шумело. Когда он открыл как следует глаза, он увидел, что шумит море... и что, короче говоря, он сидит на самом конце мола, и что под ним голубое сверкающее море, а сзади – красивый город на горах.

Не зная, как поступают в таких случаях, Степа поднялся на трясущиеся ноги и пошел по молу к берегу.

На молу стоял какой-то человек, курил, плевал в море. На Степу он поглядел дикими глазами. Тогда Степа отколол такую штуку: стал на колени перед неизвестным курильщиком и произнес:

– Умоляю, скажите, какой это город?

– Однако! – сказал бездушный курильщик.

– Я не пьян, – хрипло ответил Степа, – я болен, со мной что-то случилось, я болен... Где я? Какой это город?..

– Ну, Ялта...

Степа тихо вздохнул, покатился на бок, головою стукнулся о нагретый камень мола».

Просторечный стиль рассказчика совпадает в обоих случаях. А вот реакция героев на происходящее оказывается прямо противоположной. Само слово «Ялта» успокаивает Снопкова, узнающего, что он не так уж далеко от дома забрался в своих странствиях. Наоборот, Степу оно повергает в ужас. Директор Театра Варьете не в состоянии понять, как он за одно мгновение очутился в сотнях километров от Москвы. Различие здесь и в объектах осмеяния. У Зощенко в конечном счете рассказ юмористический, бичующий пьянство. Его герой – простой сапожник. «Землетрясение» – это как бы иллюстрация к известной поговорке «пьян как сапожник». У Булгакова же образ Лиходеева – образ сатирический. Пьянство – не единственный и далеко не главный порок директора Театра Варьете. Он наказан прежде всего за то, что занимает не свое место. В ранних редакциях Лиходеев был прямо назван «красным директором». Так официально именовались назначенцы из числа партийных работников, которых ставили во главе театральных коллективов с целью осуществления административных функций и контроля, причем «красные директора», как правило, никакого отношения к

театральному искусству не имели и ни черта в нем не понимали. В эпилоге «Мастера и Маргариты» Лиходеев получает более подходящее при его страсти к выпивке и закуске назначение – директором большого гастронома в Ростове.

В образе Лиходеева отразился и материал фельетона «Чаша жизни». Известное замечание Воланда: «Я чувствую, что после водки вы пили портвейн! Помилуйте, да разве это можно делать!» – выросло из сентенции одного из героев этого фельетона: «Портвейн московский знаете? Человек от него не пьянеет, а так, лишается всякого понятия». Лиходеев, пробудившись, припоминает только, как целовал какую-то даму и как ехал на таксомоторе со скетчистом Хустовым. В «Чаше жизни» один из героев, Пал Васильич, обнимает и целует неизвестную даму, а потом рассказчик помнит только, как они ехали на такси. Очнувшись же дома, он, как и директор Театра Варьете, оказывается не в состоянии подняться.

Лиходеев оказывается связан также с булгаковским фельетоном «День нашей жизни». Его герой возвращается домой после попойки и заплетающимся языком произносит последний монолог перед тем, как забыться: «Что, бишь, я хотел сделать? да, лечь... Это правильно. Я ложусь... но только умоляю разбудить меня, разбудить меня, непременно, чтоб меня черт взял, в десять минут пятого... нет, пять десятого... Я начинаю новую жизнь... Завтра». Лиходеев якобы назначает свидание Воланду на десять часов, а затем директора действительно «черт взял» и кинул из Москвы в Ялту. В эпилоге бывший директор Театра Варьете начинает «новую жизнь»: отказывается от портвейна и пьет только водку, настоящую на смородиновых почках, буквально следуя совету Воланда, «стал молчалив и сторонится женщин».

Ирония заключена и в отчестве Лиходеева – Богданович, поскольку не Бог, а черт принес Степу в Театр Варьете, где от него стонут подчиненные, так что на предположение администратора Варенухи, не попал ли Лиходеев, как и Берлиоз, под трамвай, финдиректор Римский отвечает: «А хорошо бы было...»

Сомнительный разговор с Берлиозом «на какую-то ненужную тему», происходивший, «как помнится, двадцать четвертого апреля», который директор Театра Варьете связывает с печатью на двери Берлиоза и возможным арестом председателя МАССОЛИТа, восходит к переписке Булгакова с одним старым знакомым. 19 апреля 1929 года ему написал из Рязани актер Николай Васильевич Безекирский. Он знал Булгакова осенью 1921 года, во время работы в Лито (Литературном отделе) Главполитпросвета. Безекирский сообщал: «Вы вероятно очень будете удивлены, что малознакомый к вам пишет, но я, вспомня наше короткое с вами знакомство в трудное время и зная, что вы некоторое время сами были в скверном материальном положении, а, следовательно, скорее поймете мое теперешнее ужасное положение: я административно выслан на 3 года минус 6 губерний. Причина для меня до сих пор довольно туманная – следователь ГПУ обвинял меня в контрреволюционном разговоре в одном доме, где я часто бывал, ну и в результате я в Рязани, лишился службы в Москве, не член уже стал союза и пр., и здесь я не могу нигде найти работы, и я сейчас в таком положении, что хоть где-нибудь зацепись за крюк!» Судя по тому, что второе и последнее из известных писем Безекирского Булгакову с благодарностью за помощь датировано 26 апреля 1929 г. на открытке «для ответа» и поступило к Булгакову, как можно заключить по почтовому штемпелю, 28 апреля, то не дошедшее до нас письмо Булгакова Безекирскому было написано и отослано 24 апреля 1929 г., как раз в тот день, когда произошел разговор Лиходеева с Берлиозом. Дата 24 апреля – это также одно из косвенных доказательств, что действие «Мастера и Маргариты» в московской части происходит не позднее начала мая, иначе бы Степан Богданович вряд ли мог бы вспомнить точно день «сомнительного разговора». Поскольку события романа приурочены именно к 1929 г., Булгаков, очевидно, сознательно использовал дату своего письма Безекирскому в эпизоде с разговором Лиходеева и

председателя МАССОЛИТа. Отметим также, что происшествие с сосланным в Рязань актером было использовано в образе Мастера в одной из редакций романа, где упоминались «рязанские страдания» героя.

Конферансье Театра Варьете Жорж Бенгальский является пародийной копией Берлиоза. У него жизнь с усекновением головы не прекращается по той простой причине, что в голове у незадачливого конферасье ничего не было. Фамилия Бенгальский – распространенный сценический псевдоним. Не исключено, что здесь Булгаков ориентировался на одного из эпизодических персонажей романа Федора Сологуба (Тетерникова) «Мелкий бес» (1905) – драматического артиста Бенгальского. Непосредственным прототипом Жоржа Бенгальского, возможно, послужил один из конферансье, выступавших в Московском мюзик-холле (с которого списан во многом Театр Варьете) Георгий (или Жорж) Раздольский. Однако был и другой прототип, очень хорошо известный Булгакову. Это один из двух руководителей МХАТа – Владимир Иванович Немирович-Данченко, в «Театральном романе» запечатленный в образе одного из двух директоров Независимого Театра – Аристархе Платоновиче, который почти безвылазно находился за границей. Булгаков Немировича-Данченко не любил и не скрывал этого, в частности, в письмах к третьей своей жене Е. С. Булгаковой, чья сестра, Ольга Сергеевна Бокшанская, была секретарем Владимира Ивановича. В письме от 2 июня 1938 года Булгаков, диктовавший свояченице роман, опасался, что Немирович-Данченко завалит своего секретаря работой и тем остановит перепечатку главного для Булгакова произведения: «В особенно восторженном настроении находясь (речь идет об О. С. Бокшанской. – Б. С.), называет Немировича «Этот старый циник!», заливаясь счастливым смешком.

Вот стиль, от которого тошно!

Эх, я писал тебе, чтобы ты не думала о театре и Немирове, а сам о нем. Но можно ли было думать, что и роману он сумеет причинить вред». А 3 июня 1938 года Булгаков сообщал жене: «Шикарная фраза (О. С. Бокшанской. – Б. С.): «Тебе бы следовало показать роман Владимиру Ивановичу». (Это в минуту особенно охватившей растерянности и задумчивости.)

Как же, как же! Я прямо горю нетерпением роман филистеру показывать».

В «Театральном романе» Аристарх Платонович находится в Индии и шлет письма с берегов Ганга. А эта река как раз протекает по территории Бенгалии – исторической области Индии. Вероятно, здесь одна из причин, почему конферансье Театра Варьете получил фамилию Бенгальский. Он представлен в романе циником и обывателем (филистером).

В мнимой гибели Жоржа Бенгальского, которому кот Бегемот открутил голову, но потом, по просьбам милосердных зрителей, вернул ее на место, отразилась, вероятно, сцена столь же мнимого убийства Сократа, одного из персонажей «Метаморфоз» Апулея (II в.): «И, повернув направо Сократову голову, она (Мероя, убийца. – Б. С.) в левую сторону шеи ему до рукоятки погрузила меч и излившуюся кровь старательно приняла в поднесенный к ране маленький мех, так чтобы нигде ни одной капли не было видно» (впоследствии Сократ благополучно оживает). У Бенгальского Бегемот, «дико взыв, в два поворота сорвал... голову с полной шеи», а потом, когда голова вернулась на место, все следы крови чудесным образом исчезли.

Как мы уже убедились, Булгаков очень хорошо знал мировую демонологическую традицию. Источниками сведений по демонологии для Булгакова послужили посвященные этой теме статьи Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904) и книга писателя Александра Валентиновича Амфитеатрова «Дьявол в быте, легенде и в литературе Средних веков». Из первых двух сохранились в булгаковском архиве многочисленные выписки с отсылками. Из труда

А. В. Амфитеатрова в архиве автора «Мастера и Маргариты» выписок с прямыми отсылками нет, однако ряд из них, несомненно, восходит к «Дьяволу», в частности, о демоне Астароте (так Булгаков предполагал назвать будущего Воланда в ранней редакции романа). Кроме того, частые отсылки к книгам Амфитеатрова в булгаковских произведениях (например, к роману «Мария Лусьева за границей» в рассказе «Необыкновенные приключения доктора»), отчетливые параллели с амфитеатровским романом «Жар-цвет» (1895–1910) и исследованием о дьяволе в «Мастере и Маргарите» заставляют думать, что с демонологическим трудом Амфитеатрова Булгаков был хорошо знаком. Из статьи «Астрология» Брокгауза и Ефрона Булгаков взял важные детали предсказания судьбы Михаила Александровича Берлиоза, данного Воландом на Патриарших прудах: «Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» – и громко и радостно объявил: «Вам отрежут голову!» Согласно принципам астрологии, двенадцать домов – это двенадцать частей эклиптики. Расположение тех или иных светил в каждом из домов отражает те или иные события в судьбе человека. Меркурий во втором доме означает счастье в торговле. Берлиоз действительно наказан за то, что ввел в храм литературы торгующих – членов возглавляемого им МАССОЛИТа, озабоченных только получением материальных благ в виде дач, творческих командировок, путевок в санатории (о такой путевке как раз и думает Михаил Александрович в последние часы своей жизни). Несчастье в шестом доме означает неудачу в браке. Из дальнейшего повествования мы узнаем, что жена Берлиоза сбежала в Харьков с заезжим балетмейстером. В редакции 1929 года Воланд более ясно говорил, что «луна ушла из пятого дома». Это свидетельствовало об отсутствии у Берлиоза детей. Неудивительно, что единственным наследником председателя МАССОЛИТа оказывается киевский дядя, которому Воланд тотчас предлагает дать телеграмму о смерти племянника. Седьмой дом – это дом смерти, и перемещение туда светила, с которым связана судьба литературного функционера, означает гибель Берлиоза, которая и происходит вечером того же дня. В редакции 1929 года применительно к Ивану Бездомному Воланд сообщал, что Сатурн находится в первом доме – указание на нечестного и ленивого человека, каким был Бездомный в ранней редакции. В окончательном тексте «Мастера и Маргариты» Сатурн в первом доме уже не упоминался, поскольку теперь соответствующими пороками Иван Николаевич не был наделен.

Число семь, упоминаемое здесь, является таким же архетипом, относящимся к основам человеческого мышления, как и число три. Как мы увидим дальше, троичность является основой структуры и композиции булгаковского романа. Но и семеричность – один из древнейших стереотипов человеческого мышления, восходящий к семи светилам Солнечной системы, известным с древности. Без помощи оптических приборов человек может видеть на ночном небе Луну, Меркурий, Марс, Венеру, Юпитер, Уран и Сатурн. Соответственно, вместе с Землей и Солнцем людям древности было известно семь объектов Солнечной системы. Отсюда – семь дней недели, семь нот, а также семеричные структуры в мифологии и фольклоре всех народов Земли, в том числе Семь дней творения в Библии или Семь тайн Корана или семь холмов, на которых якобы возникли многие мировые столицы, те же Рим и Москва. Не случайно в созданной Пифагором системе цифровой магии число «семь» олицетворяло Космос. Семь – архетип более молодой, чем три, но тоже весьма древний. Он возник тогда, когда человек впервые стал внимательно вглядываться в звездное небо. И это произошло тогда, когда люди еще не делились по языкам. Раз семеричность присутствует в мифах абсолютно всех народов, значит, в человеческом мышлении она закрепилась тогда, когда все человечество еще говорило на едином праязыке, ныне безнадежно утраченном.

В сумме семь и три дают десять. И каждое из двух основных чисел, три и семь, подсознательно требует своего дополнения вторым из чисел. Отсюда десять – десятичная система счисления, преобладающая на земле.

Но стоит подчеркнуть, что и разница между семью и три – число «четыре» – весьма значимо в человеческом мышлении и культуре. На память прежде всего приходят четыре стороны света. Когда человек стоит в чистом поле, ему всегда приходят на ум четыре направления движения – вперед, назад, вправо и влево. Ориентированные относительно Солнца, они превращаются в четыре стороны света – восток, запад, север и юг. Прямо стоящий человек с расставленными в сторону руками как раз и символизирует число четыре. Отсюда – и крест как символ числа четыре и Солнца, присутствующий в языческих культах задолго до появления христианства. Не случайно Берлиоз, убеждая Бездомного, что Христа не было на свете, утверждает, что у язычников существовало немало умирающих и воскрешающих богов Солнца, олицетворяющих плодородие. Именно с Солнцем древние связывали плодородие, поскольку солнечные лучи были необходимы для произрастания злаков и плодов. Кроме того, они могли ставить в зависимость от интенсивности поступления солнечного тепла уровень проявления человеческой сексуальности. В древности человека приносили в жертву Солнцу, распиная на кресте. Распятие у римлян и других народов – это память о древней жертве, хотя ко времени Иисуса Христа оно уже выродилось в обыденную и мучительную казнь преступников. И не случайно в «Мастере и Маргарите» столь обильно встречается число четыре и его производные – как скрытое напоминание о распятии Иешуа, а также как символ дьявола, в отличие от трех – символа Бога. Начнем с того, что распятые вместе с ним разбойники Гестас и Дисмас были казнены за убийство четырех римских солдат. Коровьев вручает управдому Босому взятку в четыреста рублей, которые затем чудесным образом превращаются в четыреста долларов. Берлиоз принимает в Доме Грибоедова с четырех до пяти часов. Ресторан Дома Грибоедова работает до четырех утра, и только гибель Берлиоза и странная выходка Бездомного вынуждает его закрыться в неурочное время. В лечебнице Стравинского начавшего буйствовать Ивана Бездомного удерживают четыре санитары. В кабинете финдиректора Римского стоят четыре кресла. И сам Римский, в панике сбежавший от нечистой силы, обнаруживается позднее на четвертом этаже ленинградской гостиницы «Астория» в четыреста двенадцатом номере. Коровьев-Фагот, проделывая в Театре Варьете вместе с котом Бегемотом фокус с картами, восклицает: «Три, четыре!» А конференсье Жоржу Бенгальскому, ставшему жертвой коровьевских шуток, пришлось провести в клинике Стравинского четыре месяца. Аркадий Аполлонович Семплеяров «поехал на Елоховскую улицу в гости к артистке разъездного районного театра Милице Андреевне Покобатько и провел у нее в гостях около четырех часов». Описывая свой подвальныйчик, Мастер упоминает, что «напротив, в четырех шагах, под забором, сирень, липа и клен». А когда Мастер идет в клинику Стравинского, он встречает грузовик, который и подбрасывает его в клинику, «километрах в четырех за заставой». Мы видим распятого на кресте Иешуа через четыре часа после начала казни. Таксист сдает сдачи четыре рубля пятьдесят копеек с дьявольского червонца Воланда, превращающегося в нарзанную этикетку. А другой такой червонец, сдача с которого составила три рубля, вообще бесследно исчезает. Отделение, в котором будто бы выдали паспорт Поплавскому, – четыреста двенадцатое. Этот номер фантастически велик для Киева, а вторая его часть представляет собой произведение четырех на три. Кстати, он совпадает с гостиничным номером Римского. Продолжим дальше. В грузовике обезглавленное тело Берлиоза сопровождают четыре человека – три мужчины и женщина (женщина в церковной традиции всегда теснее связана с дьяволом, чем мужчина). Один из главных гонителей Мастера живет в 84 квартире. Погром же Дома Драмлита, устроенный Маргаритой, останавливает «мальчик лет четырех». Когда Афраний докладывает Пилату об убийстве Иуды из Кириафа, ему кажется, что «на него глядят четыре глаза – собачьи и волчьи». «Около четырех часов жаркого дня» чекисты прибывают к дому 302-бис по Садовой улице, чтобы арестовать Воланда и его свиту. А в результате пребывания этой веселой компании в Москве сгорают четыре дома. Число «четыре» упоминается в романе даже чаще, чем число «три». Последнее же присутствует, повторю, прежде всего в структуре булгаковского романа. Так, дьявол оказывается на виду, а Бог – скрытым. В ходе же безуспешных поисков Воланда и его

спутников были задержаны «девять Коровиных, четыре Коровкина и двое Караваевых».

Источники, которыми пользовался Булгаков, помогают разгадать многие загадки демонологии романа. Из книги М. А. Орлова автор «Мастера и Маргариты» взял имя Бегемота, многие детали шабашей разных народов, использованные для Великого бала у сатаны, некоторые эпизоды биографии Коровьева-Фагота и др. С помощью «Истории сношений человека с дьяволом» разъясняется, например, история с костюмом председателя Зрелищной комиссии Прохора Петровича. Пустым костюм стал после того, как начальника, слишком часто поминавшего чертей, на самом деле взяла к себе нечистая сила в образе кота-оборотня Бегемота. Тем не менее костюм продолжает сидеть в кабинете и успешно выполнять все функции пропавшего Прохора Петровича: принимать посетителей, накладывая резолюции (которые вернувшийся хозяин впоследствии все одобрил). Этот бюрократический символ напоминает главного героя рассказа Юрия Николаевича Тынянова «Подпоручик Киж» (1928) или «резинового Полыхаева», имеющего набор клише заранее подготовленных резолюций, успешно используемых его секретаршей, из романа «Золотой теленок» (1931) Ильи Ильфа (Файнзильберга) и Евгения Петрова (Катаева). Однако у пустого костюма есть еще и зловещие inferнальные корни. В книге Орлова рассказывается об одном немецком дворянине XVI века, который «имел дурную привычку призывать черта во всех затруднительных случаях жизни. Однажды ночью, проезжая в сопровождении своего слуги по пустынной дороге, он вдруг был окружен целою толпою злых духов, которые схватили его и повлекли. Но слуге, человеку весьма благочестивому, стало жалко своего барина, и он, стремясь спасти его от чертей, крепко обнял его, творя молитву. Черты тщетно кричали ему, чтобы он бросил своего барина. Они ничего не могли сделать, и барин-богохульник был таким образом спасен своим слугою». Здесь же приведен случай с одной саксонской девицей, обещавшей своему бедному жениху: «Если я пойду замуж за другого, то пусть меня черт унесет в самый день моей свадьбы». После того как невеста нарушила слово и предпочла бедняку богача, «во время свадебного пира во двор дома въехали двое незнакомых хозяевам всадников. Их приняли как гостей, ввели в зал, где происходило пиршество. Когда все вышли из-за стола и начали танцевать, хозяева дома попросили одного из этих гостей протанцевать с новобрачной. Он подал ей руку и обвел ее кругом зала. Потом в присутствии родителей, родственников и друзей он с громкими криками схватил ее, вынес во двор и поднялся с нею на воздух. И затем в мгновение ока он исчез из глаз со своею добычею и в ту же минуту исчезли его спутник и их лошади. Родители в предположении, что их дочь была брошена где-нибудь оземь, искали ее целый день, чтобы похоронить, но не нашли. А на следующий день к ним явились те же два всадника и отдали им всю одежду и украшения новобрачной, сказав при этом, что Бог предал в их власть только ее тело и душу, а одежду и вещи они должны возвратить. И, сказав это, они вновь исчезли из глаз».

У Булгакова в роли слуги «барина-богохульника» выступает секретарша Прохора Петровича Анна Ричардовна, однако она, сожительствова с шефом, отнюдь не являет собой образец христианской добродетели. Поэтому секретарше не удастся спасти Прохора Петровича от нечистой силы. Председатель Зрелищной комиссии привычно врет Бегемоту, что занят и не может его принять. За ложь, а не только за грубость, наказан булгаковский герой, исчезая на глазах изумленной секретарши-любовницы точно таким же образом, как саксонская невеста, обманувшая бедняка. При этом на одежду и вещи и даже на душу подручный Воланда не покусился, взяв себе (да и то лишь на время) тело Прохора Петровича, падкого до плотских утех.

Эпизод с визитом Азазелло к профессору Кузьмину также имеет соответствие в «Истории сношений человека с дьяволом». М. А. Орлов приводит много примеров превращений дьявола, в том числе и случай, происшедший в XVI веке с одним профессором Вюртенбергской

академии. К нему однажды кто-то громко постучал в дверь. «Слуга отворил и увидел перед собой человека в очень странном костюме. На вопрос, что ему нужно, посетитель отвечал, что желает говорить с профессором. Тот приказал его принять. Посетитель немедленно задал профессору несколько трудных богословских вопросов, на которые опытный ученый, заматеревший в диспутах, немедленно дал ответы. Тогда посетитель предложил вопросы еще более трудные, и ученый сказал ему: «Ты ставишь меня в большое затруднение, потому что мне теперь некогда, я занят. А вот тебе книга: в ней ты найдешь то, что тебе нужно». Но, когда посетитель взял книгу, ученый увидел, что у него вместо руки с пальцами – лапа с когтями, как у хищной птицы. Узнав по этой примете дьявола, ученый сказал ему: «Так это ты? Выслушай же, что было сказано о тебе». И, открыв Библию, ученый показал ему в книге Бытия слова: «Семя жены сотрет главу змия». Раздраженный дьявол в великом смущении и гнев исчез, но при этом произвел страшный грохот, разбил чернильницу и разлил чернила и оставил после себя гнусный смрад, который долго еще слышался в доме». Азазелло в «Мастере и Маргарите» производит на столе профессора большой переполох: превратившись в воробья, он гадит в чернильницу и разбивает стекло на фотографии, а потом принимает облик сестры милосердия с птичьей лапой и мужским голосом. Кузьмин, как и вюртенбергский профессор, сначала отказывается принять буфетчика Театра Варьете Сокова, отговариваясь занятостью, но козней дьявола в таинственном воробье и медсестре так и не опознает. Наказан же булгаковский профессор за вымогательство. Хотя больных у него в тот день «было немного», первоначально он готов был принять буфетчика только 19-го числа, т. е. через шестнадцать дней, и лишь слова о смертельной болезни заставляют его осмотреть Сокова. Кузьмин, взяв гонорар в три дьявольских червонца, превратившихся в этикетки «Абрау-Дюрсо», ничем не смог помочь больному. За мнимую помощь он и получает мнимые деньги.

Орлов описывал, как один итальянский юноша в XVI веке в окрестностях Рима «повстречал дьявола, который принял вид очень грязного и неопрятного человека, в старой рваной одежде, с растрепанными волосами и бородой и очень злым лицом». Таким, только без бороды, видит Маргарита Воланда перед началом Великого бала у сатаны: «Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотою искрою на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней. Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины... Воланд широко раскинулся на постели, был одет в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече». От взгляда сатаны Маргарита «усилием воли постаралась сдержать дрожь в ногах», значит, он действительно испугал ее.

М. А. Орлов вполне позитивистски излагал развитие понятий о добре и зле: «В бесчисленном сонме существ, которые окружали человека в жизни, он сразу должен был отличить тех, которые были для него благодетельны, от тех, которые были зловредны. Так и наметилось первое понятие о добрых и злых духах, и нам известно лишь небольшое число религий, которые не различали бы благих божеств от злых, богов от демонов. С наибольшею же полнотою и силою этот дуализм выразился в религии древних иранцев, которые изложили свое учение в знаменитой «Зенд-Авесте». Здесь мы видим яркое олицетворение и воплощение доброго начала в Ахура-Мазде (Ормузде) и злого – в Ангро-Маньюсе (Аримане). Таким-то путем злое начало, злой дух приобрел полные права гражданства в религиозных представлениях народных масс.

Каждый раз, когда народ меняет свою прародительскую религию на новую, наблюдается одно и то же неизменное явление: боги старой веры превращаются в демонов новой веры, и вместе с тем вся богослужебная обрядность старой веры становится чародейством и колдовством перед лицом новой веры. Так вышло с первобытной арийской религией, изложенною в «Ведах».

Древние индийские божества девы превратились в злых демонов (дэвов) «Зенд-Авесты». Боги Древней Греции и Рима в глазах отцов христианской церкви превратились в демонов и злых духов.

Таким-то путем и наша Европа, к своему великому бедствию, унаследовала от древнего первобытного язычества с бесконечно грудю всяких суеверий и верование в нечистую силу. Новая вера, т. е. христианство, всеми мерами боролась с этими суевериями. Сущность этого враждебного столкновения между языческими и христианскими воззрениями на дьявола очень легко понять и уяснить себе. Язычник не только верит в существование злого духа, но и служит ему. Злой дух для него такое же божество, как и добрый дух. Притом с добрым божеством ему не представляется никакой надобности и хлопотать с особенным усердием. Он всегда и без того уверен в добром расположении к нему благодетельных божеств. Иное дело злые боги. Их надо расположить в свою пользу, иначе от них, кроме зла и вреда, ничего не жди. Поэтому культ злого духа в первобытном человечестве разработан был гораздо глубже, подробнее и основательнее, нежели культ благодетельных богов.

Отсюда и зарождение колдовства, как посреднической инстанции между человеком и миром богов.

Христианство же стало по отношению к злому духу совершенно на другую точку. Признавая формально его существование, не думая его отрицать, введя это положение в догмат, оно объявило злого духа «сатану» (т. е. противником), врагом благого божества, как бы противоположением божества. Богу довлеет поклонение, сатане же лишь ужас. Отринуться от сатаны – значит служить и угождать Богу. Всякая попытка обращения к сатане, как к высшему духу, является богоотступничеством.

И вот народ, все еще пропитанный духом своего древнего язычества, никак не мог или не хотел понять и принять это новое воззрение на дух мрака и зла: для него он все еще был бог, и он служил ему, угождал ему, в чаянии благодати. Вот в чем состояла суть того конфликта между народными воззрениями и христианством, носители и хранители которого и вели с этими старыми языческими воззрениями ожесточенную борьбу чуть не тысячу лет подряд».

Булгаков в «Мастере и Маргарите» воспринял дуализм древних религий, где добрые и злые божества являются равноправными объектами поклонения. Один из гонителей Мастера не случайно назван Аримановым – носителем злого начала, по имени зороастрийского божества. Как раз в годы создания последнего булгаковского романа народ под давлением власти менял «свою прародительскую религию на новую», коммунистическую, и Иисуса Христа объявили лишь мифом, плодом воображения (за слепое следование этой официальной установке наказан Берлиоз на Патриарших). Носители коммунистических воззрений, по убеждению или конъюнктуре, вели с христианством многолетнюю борьбу, которую довелось наблюдать и Булгакову. Христа изображали так, как в свое время христианство изображало языческих божеств, делая из них демонов и злых духов. В «Мастере и Маргарите» поэт Иван Бездомный, представивший в своей поэме Иисуса Христа весьма малосимпатичной личностью, пародийно подталкивается Воландом к опровержению постулата: «Отринуться сатаны – значит служить и угождать Богу». После гибели Берлиоза Иван Николаевич вынужден поверить в дьявола, а через это убедиться и в реальности Иешуа Га-Ноцри. Идею же «добраго дьявола» Булгаков взял из книги А. В. Амфитеатрова «Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков». Там отмечалось: «...Нельзя не заметить, что понятие и образ злого духа, отличного от добрых, определяется в библейском мифотворчестве не ранее пленения (речь идет о Вавилонском пленении евреев. – Б. С.). В Книге Иова Сатана еще является среди ангелов неба и отнюдь не рекомендуется заклятым противником Бога и разрушителем его создания. Это только дух-скептик, дух-маловер, будущий Мефистофель, близость которого к человеческому

сомнению и протесту против фатума прельстит впоследствии так многих поэтов и философов. Власть его – еще по доверенности от божества и, следовательно, одного с ним характера: она только служебность, истекающая из высшей воли. В бедствиях Иова он не более как орудие. Ответственность за необходимость непостижимых и внезапных страданий праведника божество, собственными устами, принимает на себя в знаменитой главе, которая даже нашего резонера Ломоносова сделала поэтом. Дьявол Книги Иова – скептик, дурно думающий о человеке и завидующий ему перед лицом Высшей Святости, но, в конце концов, он только слуга по такого рода комиссиям, к которым Высшая Святость не может, так сказать, непосредственно прикоснуться, ибо это унизило бы идею ее совершенства. Это – фактотум неба по злым делам. Еще выразительнее выступает роль такого фактотума в знаменитом эпизоде Книги Царств о духе, принявшем от Бога поручение обманом своим погубить царя Ахава. Этот дух даже не носит еще клички злого, темного, дьявола и т. п. Он – ангел, как все, как тот страшный ангел, который в одну ночь совершает необходимые бесчисленные бойни: избиение первенцев египетских, истребление Сеннахеримовых полчищ и пр.».

У Булгакова Воланд тоже выполняет поручение, даже, скорее, просьбу Иешуа забрать к себе Мастера и Маргариту. Сатана в булгаковском романе – слуга Га-Ноцри «по такого рода комиссиям, к которым Высшая Святость не может... непосредственно прикоснуться». Недаром Воланд замечает Левию Матвею: «Мне ничего не трудно сделать».

Высокий этический идеал Иешуа можно сохранить только в надмирности, в земной жизни гениального Мастера от гибели могут спасти только сатана и его свита, этим идеалом в своих действиях не связанные. Человек творческий, каким является Мастер (подобно гетевскому Фаусту), всегда принадлежит не только Богу, но и дьяволу. Амфитеатров особое внимание уделил апокрифической Книге Еноха, где «в особенности... в ее древнейшей части, впервые звучит идея близости дьявола с человеком, и вина его изображается как отступничество от божества в сторону человечества, измены небу для земли. Дьяволы Еноха – ангелы, павшие через любовь к дочерям человеческим и позволившие оковать себя путам материи и чувственности. Этот миф... носит в себе глубокую идею – отсутствие в природе существ по самому происхождению злобно-демонических; такие существа, т. е. мысли и действия в образах, – плоды человеческой эволюции». В «Мастере и Маргарите» Воланд и подчиненные ему демоны существуют как отражение человеческих пороков, проявляющихся в контакте с Бегемотом, Коровьевым-Фаготом, Азazelло. Последний, демон пустыни, происходит от «Азazела, демона безводных мест», как он был обозначен в булгаковских подготовительных материалах к роману. Об Азazеле пишет и Амфитеатров в «Дьяволе»: «Евреи слишком долго жили кочевниками в жгучих пустынях, чтобы не вынести из них мифа о царящем в них злом духе Азazеле, – быть может, отголоске египетского Сета, которому подчиненным египтяне считали Синайский полуостров. Пресловутый обычай выгонять в жертву этому Азazелю «козла искупления», нагруженного грехами Израиля, общеизвестен. Он держался в иудаизме едва ли не до падения иудейской государственной самостоятельности и, умирая, соприкоснулся с христианским символом-антитезой агнца, принявшего на себя грехи мира». Автор «Дьявола» добавляет, что апокрифическая книга «Берешитт раббан» «считает этого Азazела худшим из ангелов, пленившихся земными женщинами и чрез то сделавшихся демонами. Он научил женщин украшать себя драгоценностями и камнями, румяниться и белиться». У Булгакова Азazelло выполняет функцию демона-убийцы, функцию насилия, принимая на себя связанные с этим грехи. Он же дарит Маргарите волшебный косметический крем, превращающий ее в ведьму. И наконец, именно Азazelло непосредственно извлекает Мастера из его арбатского подвального для полета в последний приют, причем Мастер – это московский аналог Иешуа, агнца, принявшего на себя грехи человечества.

Амфитеатров отмечал: «Противоречие между самым понятием «злого духа», с одной стороны,

и «добра», с другой, казалось, должно было бы помешать народу создать идею о добром черте, в контраст или в поправку к черту злему. Но не только народ, а и богословы не удержались от соблазна открыть двери этой примитивной идее». Один из таких добрых чертей в награду за службу в монастыре попросил «пеструю одежду с бубенчиками», и именно так в ранней редакции «Мастера и Маргариты» одет будущий Азazelло. Автор «Дьявола» цитирует немецкую лубочную историю о Фаусте, где тот «ведет с Мефистофелем длинный богословский разговор. Демон весьма обстоятельно и правдиво рассуждает о красоте, в которую облачен был на небе его повелитель Люцифер и которой лишился он за гордость свою, в падении мятежных ангелов; об искушениях людей дьяволами; об аде и его ужасных муках.

Фауст. Если бы ты был не дьявол, но человек, что бы ты сделал, чтобы угодить Богу и быть любимым людьми?

Мефистофель (усмехаясь). Если бы я был человеком, тебе подобным, я преклонился бы пред Богом и молился бы ему до последнего моего издыхания, и делал бы все, что от меня зависит, чтобы не оскорбить Его и не вызвать Его негодование. Соблюдал бы Его учение и закон. Призывал бы, восхвалял бы, чтит бы только Его и через то заслужил бы, после смерти, вечное блаженство».

Столь же почтителен по отношению к Иешуа Га-Ноцри Воланд, позволяющий себе насмеяться только над ограниченным и недалеким его учеником Левием Матвеем. Амфитеатров упоминает и «чудесный малороссийский рассказ о чертяке, который, влюбившись в молоденькую девушку, попавшую в ведьмы не по собственной охоте, а по наследственности от матери, не только помогает этой бедняжке развестьмиться, но и продает себя в жертву за нее мстительным своим товарищам... Таким образом, народному черту оказывается доступной даже высшая ступень христианской любви и готовность положить душу свою за други своя. Мало того, бывают черти, которые добрыми своими качествами значительно превосходят людей, и зрелище человеческой подлости и жестокости приводит их в искреннейшее негодование и ужас».

У Булгакова Маргарита также становится ведьмой не по собственному желанию, а по зову крови, будучи прапраправнучкой одной из французских королев по имени Маргарита – Наваррской (1492–1549) или Валуа (1553–1615), которых молва связывала с нечистой силой. Кстати, в «Записной книжке» (1909) А. В. Амфитеатрова упоминаются «сочинения обеих Маргарит Валуа» – «подлинные памятники «любви», как понимало ее лучшее, самое избранное и образованное общество во Франции XV – XVII века», причем, по оценке автора, это «такая вонь, которой не то что в русских старинных памятниках литературы, но, пожалуй, даже и в изустных похабных сказках скоморошьях не встретишь. И притом, именно вонь грубая, беспримесная, без извинений и иллюзий. Вонь чувств и вонь языка». Может быть, в этом была одна из причин, почему Булгаков сделал французских королев любезными дьяволу. Воланд и его свита, подобно «добрым чертям» у Амфитеатрова, наказывают зло, карая Берлиоза, Поплавского, Степана Богдановича Лиходеева, Алоизия Могарыча и прочих, далеко не лучших представителей московского населения.

По мнению Амфитеатрова, «самый добропорядочный, милый и любезный из чертей, когда-либо вылезавший из ада на свет, конечно, Астарот» из рыцарской пародийной поэмы Луиджи Пульчи «Большой Моргайте» (1482). Здесь добрый маг Маладжиджи, чтобы помочь Роланду (чуть не сделал описку – Воланду) и другим рыцарям-паладинам, вызывает дьявола Астарота, у которого «срывается с языка обмолвка, будто Бог-Сын не знает всего того, что ведомо Богу-Отцу». Маладжиджи озадачен и спрашивает: почему? Тогда дьявол поизносит новую, длинную-предлинную речь, в которой очень учено и вполне ортодоксально рассуждает о Троице, о сотворении мира, о падении ангелов. Маладжиджи замечает, что кара падших

ангелов не очень-то согласуется с нескончаемой благостью Божьей. Это возражение приводит демона в бешеное негодование: «Неправда! Бог всегда был одинаково благ и справедлив ко всем своим тварям. Падшим не на кого жаловаться, кроме себя самих». Рыцарю же Ринальдо Астарот разъясняет «наиболее темные догматы веры», причем настаивает, что

Права лишь вера христиан. Закон их свят и справедливы крепко утвержден.

По прибытии в Ронсеваль Астарот прощается с рыцарями словами, вполне им оправданными:

Поверьте: в мире нет угла без благородства, Оно есть и в аду, средь нашего уродства.

Ринальдо сожалеет о разлуке с Астаротом, как будто теряет в нем брата родного.

«Да, – говорит он, – есть в аду и благородство, и дружба, и деликатность!» Вероятно, в связи с поэмой Пульчи в изложении Амфитеатрова Булгаков в подготовительных материалах к ранней редакции «Мастера и Маргариты» оставил имя Астарот как одно из возможных имен для будущего Воланда. Сатана в булгаковском романе к христианству относится уважительно, не борется с ним, а выполняет те функции, которые Иешуа и его ученику выполнять нельзя, почему и поручаются они потусторонним силам. По отношению к Мастеру и Маргарите Воланд и его свита ведут себя благородно и вполне галантно.

Булгаков учел и трактовку Амфитеатровым следующего места из гетевского «Фауста»: «Каков черт в роли проповедника морали в житейской мудрости, показал Мефистофель в «Фаусте» Гёте, дьявольски мороча студента, пришедшего к Фаусту за поучением и советом о выборе карьеры... Следуя дьявольским советам, студент – во второй части «Фауста» – обратился в такого пошлейшего «приват-доцента», что самому черту стало совестно: какого вывел он «профессора по назначению». В «Мастере и Маргарите» поэт-богоборец Иван Бездомный из ученика («студента») Берлиоза превращается в ученика Воланда и Мастера (чьим прототипом был Фауст). Следуя советам сатаны, он в финале действительно превращается в самоуверенного «пошлейшего профессора» Ивана Николаевича Понырева, неспособного повторить подвиг гениального Мастера.

Амфитеатров выделяет также «дьяволов-покаянников». Они – «довольно многочисленные в поэзии», «умевшие-таки найти спасение в милосердии Божиим и возвращенные в рай, так сказать, на вторичную службу». К таким дьяволам он прежде всего отнес оплакавшего смерть Христа на Голгофе Аббадону из «Мессиады» (1751–1773) Фридриха Готлиба Клопштока. Эта поэма также послужила источником для создания образа булгаковского Абaddonны, который, хотя и выступает беспристрастным демоном войны, но снимает свои темные очки, когда гибнет предатель барон Майгель, т. е. позволяет покарать зло.

В амфитеатровском «Дьяволе» перечислены определения сатаны, данные в Средние века: «сын печали, тайны, тени греха, страдания и ужаса». Булгаковский Левий Матвей называет Воланда «дух зла и повелитель теней», на что дьявол замечает, что «тени получаются от предметов и людей».

В заключение своей книги Амфитеатров утверждал: «Рост общественности есть рост нравственности; рост нравственности есть понижение страха внешней угрозы и повышение внутренней самоответственности. Вот почему из современных законодательств исчезает смертная казнь и многие жестокие кары, обыкновенные в прежнее время. И поэтому же исчезает и вера в дьявола-мучителя и в ад, полный осужденными грешниками, которым нет прощения. В средние века судьи, за самую ничтожную вину, угрожают смертью, а духовник адом, и оба имеют к тому основание, так как всякий другой довод был не убедителен в

обществе буйном, грубом, невежественном и ничего не боявшемся, кроме смерти и загробной расплаты, воображаемой с чисто языческим материализмом. Повышение этического сознания параллельно погашает надобность и в смертной казни и в бесе. Царство страха сменяется царством разума. Правления деспотические сменяются правлениями либеральными. Впереди брезжит заря социалистического строя... Великому этическому деспоту, бесу, нечего делать в их условиях, и он исчезает, как король старого режима, бежавший от восставшего народа в бесповоротное и бесславное изгнание». Завершил же он свой труд словами итальянского исследователя Артуро Графа, чья книга о дьяволе послужила основой амфитеатровского труда: «Дело, начатое Христом восемнадцать веков назад (итальянец писал в конце XIX века. – Б. С.), закончила цивилизация. Она победила ад и навсегда искупила нас от дьявола».

А. В. Амфитеатров создавал своего «Дьявола» в 1911 году, еще до Первой мировой войны и Октябрьской революции в России. Также до Первой мировой войны была написана книга М. А. Орлова. Булгаков работал над «Мастером и Маргаритой» уже тогда, когда заря социализма над Россией взошла и стали очевидны все прелести нового строя, вплоть до политических процессов, напоминающих средневековые судилища над ведьмами (участники одного из таких процессов присутствуют на Великом балу у сатаны). О царстве истины и справедливости говорит Иешуа Га-Ноцри, однако Понтий Пилат прерывает его криком: «Оно никогда не настанет!» Когда писался последний булгаковский роман, Советский Союз, как никакая другая страна прежде, представлял собой обновленное социализмом царство страха, и потому вполне уместным оказывается появление дьявола в Москве. Московские сцены «Мастера и Маргариты» происходят ровно через девятнадцать веков после казни Христа, и Булгаков совсем не так оптимистично, как А. В. Амфитеатров, А. Граф, М. А. Орлов или американец Чарльз Ли, на чью «Историю инквизиции» опирался автор «Истории сношений человека с дьяволом», смотрел на исчезновение социальных корней мистицизма. В письме Правительству 28 марта 1930 года писатель особо указал на «черные и мистические краски... в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта» в его сатирических повестях. Такие же краски присутствуют и в последнем булгаковском романе.

Важным источником «Мастера и Маргариты» послужило не только исследование

А. В. Амфитеатрова о дьяволе, но и его роман «Жар-цвет». Здесь уже присутствует описание московской психолечебницы, куда заключен сошедший с ума присяжный поверенный Петров. Больного мучает галлюцинация – любовница Анна, покончившая с собой из-за предстоящей женитьбы Петрова. Его приятель, Алексей Леонидович Дебрянский, заражается от Петрова сумасшествием, и после смерти Петрова призрак Анны преследует уже Дебрянского. Алексей Леонидович предугадывает смерть своего товарища, очнувшись от сна, хотя никто не мог ему о ней сообщить. У Булгакова проснувшийся Иван Бездомный чувствует, что Мастер и Маргарита уже умерли. У Амфитеатрова подробно описывается история яда «аква тофана» и, в частности, отмечается, что яд этот обычно добавляли в суп. У Булгакова госпожа Тофана появилась на Великом балу у сатаны благодаря статье об «аква тофана» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, однако детали с супом, имеющейся в «Мастере и Маргарите», в словарной статье не было. Скорее всего знакомство с «Жар-цветом» побудило Булгакова искать дополнительные сведения об упомянутом там яде. У Амфитеатрова есть второстепенные персонажи – дежурный по коридору в лечебнице Карпов и старый закрыстын Алоизий, которые, возможно, дали свои имена курьеру Театра Варьете Карпову и Алоизию Могарычу.

Амфитеатров, как убежденный позитивист, считал, что все «мистические» явления поддаются строго научному объяснению за счет больного воображения, гипноза или психических заболеваний, порождающих галлюцинации. Последователь натурализма французского писателя Эмиля Золя, он многие произведения, вроде романа «Жар-цвет» и исследования о дьяволе, писал как антиокультурные, выражая в них свои взгляды по вопросам демонологии в

полном соответствии с натуралистической поэтикой. В «Жар-цвете» профессор-психиатр говорит Дебрянскому: «Звуковые галлюцинации – еще половина горя, а уж если пошли зрительные...» В «Мастере и Маргарите» «молчаливой галлюцинацией» называет себя Бегемот. Однако, в соответствии с булгаковской поэтикой, присутствующее здесь рациональное объяснение (в виде гипноза и шизофрении) для сверхъестественных событий далеко не исчерпывает происходящего.

Чрезвычайно большое значение для демонологии «Мастера и Маргариты» имело знакомство Булгакова с творчеством австрийского писателя первой трети XX века Густава Мейринка, одного из творцов «магического реализма».

Произведения Мейринка хорошо знал друг Булгакова писатель Евгений Иванович Замятин. В частности, в статье «Новая русская проза» (1923) он отмечал: «На Западе сейчас десятки авторов – в фантастике философской, социальной, мистической: Гаральд Бергштедт, Огэ Маделенд, Коллеруп, Бреннер, Мейринк, Фаррер, Мак-Орлан, Бенуа, Рандольф, Шнуда, Бернард Шоу, даже Эптон Синклер... В этот же поток понемногу начинает вливаться и русская литература: роман «Аэлита» А. Толстого, роман «Хулио Хуренито» И. Эренбурга, роман «Мы» автора этой статьи; работы писателей младшей линии – Каверина, Лунца, Леонова». В этот же поток влились и булгаковские фантастические повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» и роман «Мастер и Маргарита». Но с произведениями Мейринка обнаруживаются и прямые параллели в булгаковском творчестве. Так, в рассказе Мейринка «Ж. М.», переведенном в 20-е годы на русский язык, главный герой Жорж Макинтош, человек с явными инфернальными чертами, возвращается в родной захолустный австрийский городок и под предлогом обнаружения крупного месторождения золота провоцирует земляков на снос домов по определенным улицам, а в финале выясняется, что разрушенные участки образуют в плане города его инициалы – Ж. и М. Интересно, что улицы Москвы, на которых подручные Воланда устраивают пожары четырех зданий, при продолжении формируют фигуру, напоминающую его инициал – «дубль-вэ»(W).

Главный герой наиболее известного романа Мейринка «Голем» (1915) мастер Анастасиус Пернат, резчик по камню, в финале воссоединяется со своей возлюбленной Мириам на границе реального и потустороннего миров – «у стены последнего фонаря». У Булгакова Мастер и Маргарита воссоединяются и обретают покой в последнем приюте на границе бытия и небытия.

В «Големе» обладающая явно инфернальными чертами рыжая Розина танцует голой в ресторане «У Лойзичека», где собираются литераторы-декаденты. На ней во время танца остаются только шляпка и фрак, являющиеся униформой официанток данного заведения. В «Мастере и Маргарите» рыжая ведьма-вампир Гелла предстает перед буфетчиком Театра Варьете Соковым в наколке и кружевном фартуке официантки, надетом на голое тело (хотя скупец (или скопец?) никакого разврата со своими сотрудницами и в мыслях не допускает). Сама же атмосфера ресторана «У Лойзичека» очень напоминает атмосферу ресторана Дома Грибоедова. Вот как Атанасиус Пернат описывает то, что последовало за появлением в ресторане Розины: «Картины, мелькающие передо мной, становятся фантастическими: как в чаду опиума. Ротмистр обнял полуголую Розину и медленно в такт кружится с ней... Шеи вытягиваются, и к танцующей паре присоединяется еще одна, еще более странная. Похожий на женщину юноша, в розовом трико, с длинными светлыми волосами до плеч, с губами и щеками, нарумяненными как у проститутки, опустив в кокетливом смущении глаза, – прижимается к груди князя Атенштадта. Арфа струит слащавый вальс. Дикое отвращение к жизни сжимает мне горло».

Точно так же в «Мастере и Маргарите» автор-рассказчик, наблюдая веселье в грибоедовском

ресторане, проникается отвращением к жизни: «...Ударил знаменитый грибоедовский джаз... Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье... Плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами (намек на сотрудников ОГПУ в штатском. – Б. С.), плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним хилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!...» Подобным же образом мысль о яде малодушно посещает Пилата, когда он понимает, что ему придется утвердить смертный приговор Иешуа Га-Ноцри. Столь же обоснованными оказываются слова о яде в связи с грибоедовской публикой. Ведь, как выясняется из дальнейшего повествования, именно эти люди погубили гениального Мастера. И у Булгакова, и у Мейринка писательские рестораны символизируют низкое материальное, чему привержено большинство литераторов. Этому противостоит стремление Атанасиуса Перната и Мастера к высшим проявлениям духа.

«Ресторанные» мотивы роднят «Мастера и Маргариту» также с другим романом Мейринка, «Вальпургиева ночь» (1917), где фигурирует заведение «Зеленая лягушка». Этот ресторан, как можно судить уже по одному только названию и имени владельца, охарактеризован с большой долей авторской иронии: «Великие головы всех времен и народов украшали стены в виде многочисленных портретов; их строгий подбор свидетельствовал, вне всяких сомнений, о лояльных взглядах хозяина, господина Венцеля Бздинки – с ударением на «н», – одновременно они клеймили бесстыдные утверждения подлых клеветников, что в юности господин Бздинка был якобы морским разбойником». В булгаковском романе этот остроумный пассаж развернут в колоритный образ директора ресторана Дома Грибоедова и мнимого пирата Арчибальда Арчибальдовича: «И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукоятки пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой. Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики (уж не Мейринк ли подразумевается под таким обольстителем? – Б. С.), никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым (море-то, разумеется, есть, но для чуждой романтики грибоедовской публики этого «флибустьерского моря» как бы не существует. – Б. С.). Нет ничего, и ничего не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар...»

Рассуждения о флибустьерстве Арчибальда Арчибальдовича – это шутливая перекличка с Мейринком. Булгакова с австрийским писателем роднила стойкая нелюбовь к обывательскому неприятию необыкновенных явлений. В «Мастере и Маргарите» и в «Вальпургиевой ночи» подобный филистерский взгляд спародирован в авторских монологах.

Появление в «Зеленой лягушке» страдающего лунатизмом актера Цркадло (чья фамилия в переводе с чешского означает «зеркало») очень напоминает визит в ресторан Дома Грибоедова Ивана Бездомного после гибели Берлиоза на Патриарших. Бздинка в романе Мейринка выступает олицетворением сатаны Люцифера. Бездомный, как и Цркадло, попадает под гипнотическое воздействие представителя потусторонних сил – Воланда и, подобно лунатику, теряет способность ориентироваться в пространстве и воспринимать истинную хронологию и последовательность событий. В «Вальпургиевой ночи» приход Цркадло воспринимается как нечто необъяснимое и таинственное: «Как могло случиться, что в самой гуще этого пьяного кавардака вдруг как из-под земли появился актер Цркадло, было загадкой... «Нотариус» тоже

сначала не заметил его присутствия. Поэтому, несмотря на его грубые, однако, увы, слишком запоздалые знаки, Цркадло не двигался с места, явно не замечая их; удалять же актера силой было рискованно: центральный директор от изумления наверняка бы грохнулся в обморок и посему свернул бы себе шею еще до расчета.

Первым из посетителей заметил странного гостя «факир». Он в ужасе вскочил и уставился на Цркадло, абсолютно убежденный, что в результате его медитаций из потустороннего материализовалось астральное тело, намеревающееся теперь открутить ему за это голову. И в самом деле: внешность актера было устрашающей; на этот раз он был без грима: желтый пергамент кожи стал совсем восковым, и запавшие глаза казались на нем засохшими черными вишнями.

Большая часть господ была слишком пьяна, чтобы сразу понять всю странность случившегося; и господин центральный директор особенно; он начисто утратил способность удивляться и лишь блаженно усмехался, полагая, что какой-то новый друг хочет своим присутствием украсить застолье. Он сполз со стула, намереваясь приветствовать призрачного гостя братским поцелуем. Цркадло, не меняя выражения лица, позволил ему приблизиться... И только, когда господин центральный директор уже покачивался рядом с ним, раскрыв объятья и бляя свое обычное «бёё, бёё», Цркадло резко вскинул голову, бросил на него враждебный взгляд». От этого взгляда незадачливый директор умер на месте.

И совершенно так же, правда, с менее трагическими последствиями, происходит явление Ивана Бездомного посетителям ресторана Дома Грибоедова: «...Откуда ни возьмись, у чугунной решетки вспыхнул огонечек и стал приближаться к веранде. Сидящие за столиками стали приподниматься и всматриваться и увидели, что вместе с огонечком шествует к ресторану белое привидение (привидение как раз и есть материализовавшееся астральное тело, о котором говорит Мейринк. – Б. С.), все как заостенели за столиками с кусками стерлядки на вилках и вытаращив глаза. Швейцар, вышедший в этот момент из дверей ресторанной вешалки во двор, чтобы покурить, затоптал папиросу и двинулся было к привидению с явной целью преградить ему доступ в ресторан, но почему-то не сделал этого и остановился, глуповато улыбаясь».

Поведение грибоедовского швейцара, по сути, копирует поведение «нотариуса» из «Вальпургиевой ночи», а внешний вид Бездомного столь же завораживающе и устрашающе действует на посетителей, как и внешний вид Цркадло. Иван бос, в разодранной толстовке, со ссадиной на щеке и с бумажной иконкой на груди, насмерть перепугавшей казенных атеистов из МАССОЛИТа. К счастью, для неизвестного в очках с ласковым мясистым и бритым лицом, неосторожно вступившего в разговор с безумным поэтом, результат был не столь печален, как для господина центрального директора из «Вальпургиевой ночи»: доброхот с «юбилейным голосом» всего лишь заработал оплеуху.

В этом романе Мейринка события разворачиваются в период после ночи на 1 мая, знаменитой Вальпургиевой ночи, когда нечисть входит в мир. В «Мастере и Маргарите» действие начинается как раз вечером 1 мая, с прибытия Воланда и его свиты на Патриаршие пруды.

Еще в одном романе Мейрика, «Белый доминиканец» (1921), мы находим ту же формулу, какую Булгаков с классической простотой выразил афоризмом: «Рукописи не горят». У склонного к мистике Мейринка мы читаем: «Да, конечно, истина не горит и ее невозможно растоптать! Она снова и снова становится явной, так же как и надпись над алтарем в церкви Богородицы в нашем городе, где икона постоянно падает». Сожженный роман Мастера возрождает из небытия Воланд, чтобы восстановить подлинную историю Иисуса Христа. Аналогичным образом у Мейринка вновь и вновь возникающая надпись над алтарем, из-за

которой падает икона Богоматери, символизирует то, что истина может быть связана не только с Богом, но и с дьяволом. В «Белом доминиканце» писатель объясняет существование двух типов реализации человека в искусстве, «черного» и «белого» пути постижения духовной истины, тем, что «художник – это человек, в мозгу которого духовное, магическое перевесило материальное. Это может происходить двояко: у одних – назовем этот путь дьявольским – мозг и плоть постепенно разлагаются через разврат, разгул, унаследованный или приобретенный порок и становятся, так сказать, легче на чаше весов. При этом магическое непроизвольно обнаруживает себя на феноменальном плане. Чаша духовного перетягивает не потому, что она тяжела, но лишь потому, что другая чаша облегчена. В этом случае произведение искусства источает запах гниения, как будто Дух облачен в одежды, фосфоресцирующие светом разложения.

Другая часть художников – я назвал бы их помазанниками – завоевала себе власть над Духом, подобно тому, как святой Георгий одержал победу над зверем. Для них чаша Духа опускается в мир феноменов в силу своего собственного веса. Поэтому их Дух носит золотые одежды солнца.

Но в обоих случаях чаша весов склоняется в пользу магического. Для среднего человека вес имеет только плоть. Одержимые дьяволом, равно как и помазанники, движимы ветром невидимого царства полноты, одни – северным ветром, другие – дуновением утренней зари. Средний же человек всегда остается застывшей колодой.

Что это за сила, которая использует великих художников как свои инструменты для сохранения символических обрядов магии потустороннего?

Я скажу вам: это та же сила, которая однажды создала церковь. Она воздвигла одновременно два живых столпа: один белый, другой черный. Два живых столпа, которые будут ненавидеть друг друга до тех пор, пока не узнают, что они всего лишь две опоры для будущих триумфальных ворот».

Булгаковский Мастер соединяет в себе оба пути. Создатель романа о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри, где нравственная бескомпромиссность первого противопоставлена трусости второго, он вынужден в конце концов отдалиться под покровительство дьявола. Но парадокс здесь в том, что именно через дьявола Воланда Иешуа доставляет Мастеру заслуженную награду.

Еще в «Големе» Мейринк провозгласил ложным принцип, «будто необходимо изучать внешнюю природу для того, чтобы творить художественное произведение», и сформулировал другой: «истинное созерцание с закрытыми глазами, исчезающее, как только они открываются, – вот дар, которым хвалятся все художники, но в действительности недоступный и одному из целого миллиона». Булгаковский Мастер тоже творит с помощью внутренней интуиции.

В «Белом доминиканце» есть и столь важный для Булгакова мотив покоя. Здесь он связан не только с вечностью, но и с «белым» путем достижения высшего духовного совершенства. У Мейринка барон Йохер так наставляет своего сына Христофора Таубеншлага: «Лучше учиться странствовать по белой дороге. Только никогда не надо думать о ее конце, ибо это невыносимо – ведь у нее нет конца. Она бесконечна. Солнце над горой вечно. Но вечность и бесконечность не совпадают. Только для того, кто в бесконечности ищет вечность, а не «конец», только для того бесконечность и вечность – одно и то же. Странствовать по белой дороге следует только во имя самого пути, во имя радости пути, а не из желания сменить одну стоянку на другую.

Истинный покой, а не кратковременная передышка, есть только у солнца, там, над горой. Оно неподвижно, и все вращается вокруг него. Даже его вестник – утренняя заря – излучает

вечность, и поэтому жуки и птицы молятся ей и застывают в воздухе, пока не взойдет солнце. Поэтому ты и не устал, когда взбирался в гору».

Как и предсказывает Воланд, Маргарита и Мастер на пути к последнему приюту встречаются рассвет, который «начинался тут же, непосредственно после полуночной луны. Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик (деталь скорей итальянского или швейцарского, а не русского пейзажа. – Б. С.). Они пересекли его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге.

– Слушай беззвучие, – говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, – слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, – тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

В «закатном» булгаковском романе для Мастера главным, как и для героев «Белого доминиканца», оказывается не конечная цель, а путь к ней – процесс творчества. Дорога к последнему приюту напоминает тот путь, что предстоит пройти к царству истинного покоя «у солнца, над горой» в «Белом доминиканце». Все живое застыло как бы в молении утренней заре, навстречу которой идут булгаковские герои. Только вот «радости пути» у самого Булгакова и Мейринка были разные. Первый стремился к эзотерическому абсолюту, бесконечному постижению тайн магии. В этом он видел путь к возвышению духа над плотью. Для второго, как и для созданного его фантазией Мастера, смысл жизни был в художественном творчестве самом по себе, в преданном служении литературе, а через служение литературе – и в служении народу. Перед самой смертью, 4 марта 1940 года, в редкую минуту просветления среди страшной болезни Булгаков так и сказал: «Я хотел служить народу... Я хотел жить и служить в своем углу... Я никому не делал зла».

Маргарита, обещающая беречь сон своего возлюбленного в последнем приюте, напоминает Офелию из «Белого доминиканца», в предсмертной записке обращающуюся к Христофору Таубеншлагу: «...Останься на земле во имя нашей любви! Живи своей жизнью, я умоляю тебя, до тех пор, пока ангел смерти сам, без твоего зова, не прилетит к тебе. Я хочу, чтобы ты был старше меня, когда мы встретимся снова. Поэтому ты должен прожить до конца свою жизнь на земле! А я буду ждать тебя там, в Стране Вечной Молодости». Офелия старше своего любовника и надеется в вечности снова встретить его уже повзрослевшим. Булгаковская героиня, наоборот, на восемь лет младше Мастера, и в страну Вечной Молодости они приходят вместе. Здесь Мастер избавляется от безмерной усталости, что накопилась у него в земной жизни. Ведь ему приходилось идти по «черному» пути. Напротив, герой «Белого доминиканца», избравший «белый» путь, усталости не испытывает, ибо, в отличие от автора романа о Понтии Пилате, не ищет земного признания.

Мейринк был убежден, что вечность и бесконечность совпадают лишь для идущего путем эзотерического посвящения. Этот мотив есть и в «Мастере и Маргарите». Мастер в вечности обретает способность к бесконечному творчеству. Ему предстоит при свечах гусиным пером создавать новые, невидимые миру шедевры. Но булгаковскому герою не дана бесконечная череда инкарнаций – новых жизненных воплощений, которыми Мейринк награждает своих персонажей. Для них смерть – лишь переход бессмертного Я из одного состояния в другое.

В «Белом доминиканце» Мейринк утверждает, что «мир по ту сторону так же реален (или нереален...), как и земной. Каждый из них – только половина, вместе же они составляют одно целое... Тот, потусторонний мир даже еще более реален, чем наш, земной; этот последний не что иное, как отражение потустороннего, а не наоборот». Для Булгакова, напротив, потусторонний мир – только отражение земного мира в человеческом сознании. Воланд и его свита – это всего лишь порождение писательской фантазии, помогающее обнажить людские пороки.

Христофор Таубеншлаг носит то же имя, что и основатель рода, и является его последним отпрыском, на котором древний род должен прерваться. Булгаковская Маргарита тоже носит имя первой в роду – средневековой французской королевы и является ее последним потомком. На возлюбленной Мастера, не имеющей детей, эта ветвь рода неминуемо должна прерваться.

Наибольшее сходство у «Мастера и Маргариты» с последним и, по мнению многих критиков и читателей, лучшим романом Мейринка – «Ангел Западного окна» (1927), вплоть до 1992 года на русский язык не переводившимся. Вероятно, Булгаков был знаком с немецким текстом, а также мог знать о содержании этого произведения от того же Замятин или от двух других своих друзей – философа и литературоведа П. С. Попова и филолога-германиста Н. Н. Лямина. Все трое прекрасно владели немецким и интересовались современной немецкой литературой. Главный герой «Ангела Западного окна» – живущий в XX веке барон Мюллер, одновременно выступающий и как видный английский ученый, алхимик и мистик XVI века сэр Джон Ди, через цепь поколений связанный с бароном. Мюллер – последний представитель рода Глэдхиллов. Он оказывается обладателем рукописей своего далекого предка Джона Ди и, пытаясь, подобно адептам алхимии, обрести высшую внеземную и нематериальную истину, в конце концов сливается с образом предка, начинает ощущать себя Джоном Ди или по крайней мере новым земным воплощением (инкарнацией) знаменитого алхимика. В последнем романе Мейринка существенную роль играют русские персонажи. Агентом-provокатором по отношению к Мюллеру выступает старый русский эмигрант антиквар Липотин. Перед Джоном Ди он предстает как посланец русского царя Иоанна Грозного Маске, что означает в переводе с англо-китайского жаргона «пустяк», «ерунда», «нитшево». Липотин подчеркнуто восходит к одному из «бесов» одноименного романа Достоевского, губернскому чиновнику Липутину, человеку уже немолодому, но слывшему большим либералом и атеистом. По своим функциям Липотин напоминает и другого героя русской литературы с подобной фамилией. Речь здесь должна идти о provокаторе Липпанченко из романа А. Белого «Петербург», прототипом которого был знаменитый агент охранного отделения Евно Фишелевич Азеф. Липотин у Мейринка – это агент богини зла, повелительницы черных кошек Исаис Черной и Бартлета Грина. Последний возглавляет «вороноголовых», английских повстанцев середины XVI века, боровшихся против церкви. Но одновременно Бартлет Грин – принц Черной Исаис, ее первый слуга и злой гений рода Джона Ди, стремящийся вырвать душу алхимика у сил света. В «Мастере и Маргарите» роль, сходную с ролью Липотина, играет Коровьев-Фагот, тоже генетически восходящий к ряду героев Достоевского. Еще один русский в «Ангеле Западного окна» – старый эмигрант барон Михаил Арангелович Строганов. Он умирает в самом начале повествования, причем Липотин предсказывает гибель Строганова, сообщая, что тот не переживет только что начатой последней пачки папирос. У Булгакова в самом начале «Мастера и Маргариты» погибает Михаил Александрович Берлиоз, инициалы которого совпадают со строгановскими. Воланд тоже предсказывает Берлиозу скорую гибель, и председатель МАССОЛИТа, некурящий, не успевает выкурить «последней пачки папирос», сотворенной сатаной «Нашей марки», как не успевает сделать этого и его курящий спутник, поэт Иван Бездомный.

Слова, вынесенные Булгаковым в качестве эпиграфа к «Мастеру и Маргарите» и

представляющие собой диалог гетевских Мефистофеля и Фауста: «...так кто ж ты, наконец?» – «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», цитируются (в мефистофелевской части) и в «Ангеле Западного окна». Ими барон Мюллер характеризует Бартлета Грина, одного из «недальновидных демонов левой руки», персонажа, по своей роли в романе близкого булгаковскому Воланду. Мюллер, перед тем как духовно слиться с Джоном Ди, приходит к выводу, что великий алхимик «ни в коем случае не мертв, он – скажем для краткости – некая потусторонняя персона, которая продолжает действовать сообразно своим четко сформулированным желаниям и целям и стремится осуществлять себя и впредь. Таинственные русла крови могут служить «отличным проводником» этой жизненной энергии... Предположим, что бессмертная часть Джона Ди циркулирует по этому руслу подобно электрическому току в металлической проволоке, тогда я – конец проводника, на котором скопился заряд по имени «Джон Ди», заряд колоссальной потусторонней силы... На меня возложена миссия. Цель – корона и реализация Бафомета – теперь на мне! Если только – достоин! Если выдержу! Если созрел... Исполнение или катастрофа, ныне и присно и во веки веков! И возложено это на меня, последнего!» Поэтому козни Бартлета Грина, жертвой которых был Джон Ди, оказываются во благо Мюллеру, лишь помогая ему обрести свою истинную потустороннюю сущность. Воланд же – своеобразный проводник добра посредством злых козней. У Мейринка силы зла и тьма олицетворяются не только Бартлетом Грином, но и Черной Исаис, земное воплощение которой – русско-кавказская (колхидская) княгиня Асайя Шатокалунгина. Борьба сил света и тьмы за душу барона Мюллера символизируется соперничеством его возлюбленной Иоганны Фром (под именем Яны ее любит Джон Ди) и Асайи Шатокалунгиной. У Булгакова же в образе Маргариты причудливо соединены черты добра и зла, света и тьмы, чистой возлюбленной, символа вечной женственности, и ведьмы, в которую она превращается под воздействием волшебного крема Азazelло. Вызываемый Джоном Ди Ангел Западного окна Иль – это тот же самый Азazelл, к которому восходит Азazelло, – демон безводной пустыни и смерти, владыка демонов Запада, т. е. страны смерти. Адепт Гарднер-Гертнер (обе его фамилии в переводе с английского и немецкого означают «садовник»), тоже напоминающий булгаковского Воланда и помогающий Ди-Мюллеру противостоять Исаис и Бартлету Грину, следующим образом определяет Ангела Западного окна: «Эх, ничего больше! И о своем бессмертии он говорил с полным на то правом, ибо никогда не жил, а потому и был бессмертен. Смерть не властна над тем, кто не живет. Все, исходящее от него: знание, власть, благословение и проклятие, – исходило от вас, заклинавших его. Он – всего лишь сумма тех вопросов, знаний и магических потенциалов, которые жили в вас... Сколько еще таких «Ангелов» зреет там на зеленых нивах, уходящих в бесконечную перспективу Западного окна! Воистину, имя им – легион!» Если у Мейринка Ангел становится величественным олицетворением демонов самого человеческого сознания, порожденным им фантомом, то Азazelло у Булгакова – лишь один из подручных Воланда, выполняющий палаческие функции. Напомню, что в ранних редакциях «Мастера и Маргариты» Воланд звался Азazelло. Это сближало его с Ангелом Западного окна. Сатана у Булгакова тоже выступает отражением свойственных людям мыслей и пороков. «Таинственным руслам крови» в булгаковском романе следует скорее не Мастер, подобный Джону Ди, а Маргарита – прапрапраправнучка французской королевы XVI в., современницы английского алхимика. Можно вспомнить слова Коровьева-Фагота о том, что «вопросы крови – самые сложные вопросы в мире!» и уподобление им кровной связи «причудливо тасуемой колоде карт». Отметим, что в одном из первоначальных вариантов последней редакции романа родство Маргариты с французской королевой объяснялось переселением душ, в полном соответствии с буддийским учением, приверженцем которого был Мейринк. Здесь слова Коровьева-Фагота звучали так: «Вы сами королевской крови... тут вопрос переселения душ... В XVI веке вы были королевой французской... Воспользуюсь случаем принести вам сожаления о том, что знаменитая свадьба ваша ознаменовалась кровопролитием...» (речь шла о Варфоломеевской ночи). В окончательном тексте связь Маргариты с королевой осталась лишь на уровне крови, но не

переселения душ, поэтому исчезли и коровьевские извинения. Булгаков в отличие от Мейринка в переселение душ не верил и в поздних редакциях романа устранил этот мотив из своего повествования.

Ряд деталей «Мастера и Маргариты» и «Ангела Западного окна» совпадают. Так, у Мейринка герои совершают экскурсию на гигантском черном «Линкольне» к развалинам таинственного замка Эльзбетштейн, которому в финале суждено погибнуть в вулканическом пламени. Их машина, развив сверхъестественную скорость, взлетает в воздух и продолжает полет над горами. Во время этого полета Иоганна убивает Асайю, и «Линкольн» с молчаливым шофером в кожаном одеянии в образе погибшего кузена барона Мюллера Джона Роджера разбивается о берег реки. В ранней редакции булгаковского романа Маргарита совершает полет с шабаша в Нехорошую квартиру в компании ведьм и прочей нечисти на двух «Линкольнах», причем в одном из них шофером был грач в клеенчатой шоферской фуражке, как у Джона Роджера. Тогда после перелета один «Линкольн» врезался в овраг и там сгорел, а другой столкнулся на шоссе со встречной машиной, в результате чего гибнут люди. В окончательном тексте «Линкольн» был заменен просто машиной неопределенной марки. Отметим, что в одном из вариантов промежуточной редакции в этой сцене фигурирует, как и у Мейринка, один «Линкольн», а шофер-грач носит перчатки с раструбами, как в «Ангеле Западного окна».

В романе Мейринка Бартлет Грин совершает жертвоприношение пятидесяти черных кошек, чтобы соединиться с их повелительницей Исаис (этот обряд называется «тайгерм»). В эпилоге «Мастера и Маргариты» происходит массовая охота на черных кошек, в результате чего около сотни «этих мирных, преданных человеку и полезных ему животных» было истреблено, а десятка полтора, «иногда в сильно изуродованном виде», доставлено в милицию. Здесь мы имеем оригинальную пародию на «тайгерм».

Есть еще два параллельных эпизода в романах Мейринка и Булгакова. В «Ангеле Западного окна» перед переходом барона Мюллера в инобытие (или вскоре после такого перехода, ибо время в романе Мейринка размыто и соотношение реального и потустороннего мира порой трудно свести к какой-то единой временной шкале) ему является Липотин. Шея антиквара повязана красным платком, чтобы скрыть кинжальную рану, нанесенную кем-то из его тибетских братьев-монахов, владельцев тайн магии. Эти тайны Липотин-Маске будто бы разгласил Мюллеру, за что и наказан. Во время их беседы к оконному стеклу «прилипло мертвенно бледное лицо княгини» Асайи. В конце же беседы барон понимает, что беседовал не со стариком-антикваром, а лишь с его призраком-привидением, ибо в кресле, где сидит Липотин, в действительности никого нет. У Булгакова точно так же перед финансовым директором Театра Варьете Римским появляется администратор Варенуха, пытающийся под козырьком кепки скрыть огромный синяк у самого носа с правой стороны лица – косвенное свидетельство того, что ударивший его Азazelло – левша, «демон левой руки». Подобно Липотину, Варенуха говорит с Римским измененным голосом, а шею с укусом Геллы закрывает сереньким полосатым кашне. В конце беседы финдиректор с ужасом обнаруживает, что сидящий в кресле администратор не отбрасывает тени и, следовательно, является только призраком. В окне же Римский видит Геллу с явными следами трупного разложения. Отметим еще, что образ императора Рудольфа II, знаменитого покровителя алхимиков, мог появиться среди гостей на Великом балу у сатаны под влиянием знакомства Булгакова с «Ангелом Западного окна», где императору-алхимику отведена заметная роль.

Барон Мюллер не только сливается с Джоном Ди («Я сплавился с ним, слился, сросся воедино; отныне он исчез, растворился во мне. Он – это я, и я – это он во веки веков»), но и, преодолев тем самым чары Черной Исаис, обретает подлинное бессмертие, став Всечеловеком, поднявшись над Бытием и Инобытием, отыскав в себе самой энергию, необходимую для

достижения высшего духовного Я. Это означает, согласно гностическим и теософским учениям, слияние с Иисусом Христом. Христос в романе Мейринка – это Божественный Логос-Истина, и в этом же контексте фигурирует Понтий Пилат со своим вопросом об Истине. В новом мире, стоящем как над Бытием, так и над Инобытием, барон Мюллер, литератор, нашедший рукописи Джона Ди (или сам их создавший?), мастер, прошедший путем Великого магистерия (с помощью главы масонского ордена розенкрейцеров адепта Гертнера), хотя и соединяется со своей мистической возлюбленной королевой Елизаветой в развалинах Эльзбетштейна (одновременно это – родовой замок Джона Ди в Мортлейке), но полностью лишен возможности заниматься литературой и вообще гуманитарными науками. Данное обстоятельство особо подчеркивается в «Ангеле Западного окна»: «...Вопросами или книжным знанием в магии могущества не обретишь». Отныне местом приложения сил Мюллера-Ди «станет лаборатория: в ней ты сможешь осуществлять то, к чему всю жизнь стремилась душа твоя». Здесь имеется в виду стремление Джона Ди к обретению философского камня (главной цели всех алхимиков) и через это – к достижению абсолютной духовной гармонии. Он становится «помощником человечества» и «до конца времен» сможет наблюдать земное бытие. Через Мюллера-Ди будет изливаться «благодатная эманация вечной жизни». Но, подобно лишь одному лику двуличного божества Бафомета, взгляд героя Мейринка будет всегда обращен только назад, к земной жизни. Как и другим членам ордена розенкрейцеров, ему не дано знать, «что есть эта вечная жизнь», ибо, по словам Теодора Гертнера, все розенкрейцеры «обращены спиной к сияющей, непостижимо животворящей бездне, Яна же шагнула через порог вечного света, глядя вперед», так как «путь Яны – это женский, жертвенный путь. Он ведет туда, куда мы за ней следовать не можем и не имеем права. Наш путь – это Великий магистерий, мы оставлены здесь, на земле, дабы превращать». Здесь – некая неполнота награды, данной Мюллеру-Ди. Возможная причина подобного исхода – в земном честолюбии мастера Джона Ди, из-за которого алхимик и слившийся с ним потомок навсегда обратили взор к земной, а не к вечной жизни. У Мейринка полная награда принципиально недостижима ни для кого, и даже безгрешная Яна, пожертвовавшая собой ради спасения возлюбленного, «избегла и бытия и небытия», поскольку, по словам Гертнера, «также и нам не дано видеть или хотя бы предполагать, что такое вечность непостижимого Бога; она близка и одновременно недостижимо далека от нас, ибо пребывает в ином измерении». В разных измерениях вечно суждено пребывать Мюллеру-Ди и Иоганне-Яне. Как бы на границе этих измерений и расположен замок Эльзбетштейн. Укажем и на то, что основные идеи и сюжетная схема «Ангела Западного окна» присутствуют еще в раннем рассказе Мейринка «Мейстер Леонгард», где главный герой стремится найти совершенного мастера и в конце концов находит его в себе самом, на развалинах старого замка соединяясь со своей умершей возлюбленной.

У Булгакова Мастер воссоединяется в потустороннем мире с Маргаритой, обретая последний приют. В отличие от главного героя «Ангела Западного окна» он не только избавлен от земных забот и награжден покоем и тишиной, но и получает неограниченную возможность именно к литературному творчеству, к усвоению книжного знания. Воланд риторически спрашивает «трижды романтического мастера»: «Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером?», а Маргарита рисует перед ним соблазнительную перспективу: «Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи». Воланд также предлагает Мастеру «подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула». Однако в гетевском «Фаусте» гомункула творит не Фауст, а сторонник гуманитарного, книжного знания доктор Вагнер, которому и уподоблен главный герой «Мастера и Маргариты». Джон Ди у Мейринка – алхимик, одержимый поисками философского камня, поэтому в своей последней обители он должен продолжать то, чем занимался на земле: лабораторные опыты. Целью жизни булгаковского Мастера было создание

великого романа, творчество в духе романтиков конца XVIII – начала XIX в. Поэтому в последнем приюте он будет писать гусиным пером и наслаждаться книжным знанием, героями любимых книг. Каждому дано по его вере, как и провозглашает у Булгакова Воланд, а у Мейринка – Теодор Гертнер. Кстати, имя Теодор, греческое «божий дар», носил доктор Воланд в ранней редакции, так что inferнальные герои обоих писателей пародийно связаны с Богом.

В «Големе», «Белом доминиканце», «Ангеле Западного окна» и других произведениях Мейринка главные герои некоторое время параллельно существуют как в земном, так и во внеземном мире, причем духовное воплощение их внутреннего «Я» получает возможность наблюдать за своей земной, телесной оболочкой, которая потом гибнет в огне пожара. Тем самым духовная субстанция очищается от всего, что мешает ей слиться с Божественным Логосом, Единым Мессией. При этом число «12» у Мейринка символизирует завершение земного бытия. Например, дом, где в огне исчезает тело барона Мюллера, носит 12-й номер. А Христофор Таубеншлаг является двенадцатым и последним бароном Йохером. Нечто подобное находим и у Булгакова в «Мастере и Маргарите». Там один из вариантов земного конца главных героев – гибель их тел в огне пожара, не пощадившего арбатский подвальныйчик. Но одновременно Мастер и его возлюбленная уносятся Воландом к последнему приюту и из другого мира видят огонь, пожирающий их прежнее жилище. Однако у Булгакова все это вряд ли связано с эзотерической духовной трансмутацией. Скорее здесь – метафорический намек на бессмертие великой любви и гениального творчества. Хотя в эпилоге романа говорится о смерти Маргариты и Мастера, у читателей остается ощущение, что герои просто перешли в иное измерение – в вечность, где действуют другие законы воздаяния за талант и любовь.

В финале «Ангела Западного окна» барон Мюллер обретает способность со стороны наблюдать свое земное бытие и читает в свежем номере газеты, что он будто бы погиб во время пожара «вулканического происхождения», который нельзя было потушить, несмотря на все старания «доблестной пожарной команды». Пожар этот произошел в доме № 12 по Елизаветинской улице (намек на мистическую возлюбленную Джона Ди английскую королеву Елизавету I в сочетании со священным числом «12»), причем тело барона Мюллера так и не было обнаружено. В «Мастере и Маргарите» в пламени вызванного потусторонними силами пожара в квартире № 50 дома 302-бис по Садовой исчезает труп барона Майгеля, убитого во время Великого бала у сатаны, причем вытащить его и потушить пожар не было никакой возможности.

Интересно, что в ранних редакциях Азазелло приканчивал Майгеля с помощью ножа и только в окончательном тексте доносчик гибнет от револьверной пули. В «Ангеле Западного окна» барона Мюллера и Джона Ди неоднократно пытаются убить ножом. Мейринк сохраняет двойственность судьбы Мюллера-Ди – то ли он погиб в пламени пожара, то ли его тело бесследно исчезло. У Булгакова Мастер и Маргарита или покончили с собой (были отравлены Азазелло), или бесследно исчезли (в эпилоге упоминается версия похищения их Воландом со свитой). Рукопись барона Мюллера, которая и составляет роман «Ангел Западного окна», будто бы погибла в огне, но при этом чудесным образом стала достоянием читателей. Точно так же из пепла возрождается сожженная Мастером рукопись романа о Понтии Пилате, подтверждая слова Воланда о том, что «рукописи не горят». Подобная черной кошке, Исаис Черная, как говорится в том же газетном сообщении о пожаре, бродит по пепелищу и нападает на домовладельца: «Рассказывают о какой-то подозрительно смелой даме в чересчур облегающем черном ажурном платье (куда только смотрит полиция нравов?!), которая из ночи в ночь бродит, словно что-то отыскивая, по пожарищу. Один солидный домовладелец, коего невозможно заподозрить в каких-либо романтических бреднях уже хотя бы потому, что он член христианско-социалистической партии, уделял сему «привидению» особое внимание и частенько шел за стройной незнакомкой следом, разумеется, для того лишь, чтобы объяснить

ей вызывающее неприличие ее поведения: в самом деле, разгуливать по ночным улицам в таком узком, полупрозрачном платье! Так вот этот исключительно положительный мужчина, даже в позднюю ночную пору не забывающий о нравственности, настаивает на том, что в определенный момент ее отливающее серебром платье растворялось в воздухе и – о ужас! – эта совершенно голая дама подходила к свидетелю и, покушаясь на его честь примерного семьянина, пыталась ввергнуть его в грех прелюбодеяния. Стоит ли говорить, что все ее ухищрения остались безрезультатными, с тем же успехом сия дочь греха могла бы соблазнять телеграфный столб!» Булгаковская Маргарита, превратившись в ведьму, безуспешно пытается соблазнить «добропорядочного семьянина», «нижнего жильца Николая Ивановича», а потом появляется нагой на Великом балу у сатаны. После бала она, как кошка, вцепляется в лицо Алоизию Магарычу, благодаря доносу завладевшему комнатами Мастера. В заметке, сообщающей о гибели главного героя «Ангела Западного окна», отмечалось: «Не только живущая по соседству с домом № 12 молодежь, которая не находит себе лучшего занятия, как до глубокой ночи шататься по улицам, но и люди пожилые, коих трудно заподозрить в легкомыслии, утверждают, что на пожарище в период ущербной луны появляются привидения, причем одни и те же. Ну, спрашивается, почему сразу привидения?! Всем этим наивным людям почему-то не приходит в голову вполне естественная мысль о мистификации – если это вообще не обман зрения! – устроенной какими-то сумасбродными повесами, ряженными в карнавальные костюмы. Неужели среди добропорядочных жителей нашего города есть еще такие!». В «Мастере и Маргарите» Воланд почти теми же словами убеждает буфетчика Театра Варьете Сокова, что червонцы, брошенные зрителям во время сеанса черной магии, были всего лишь мистификацией, отказываясь верить, что кто-то мог сознательно воспользоваться ими как платежным средством:

«– Ай-яй-яй! – воскликнул артист, – да неужели ж они думали, что это настоящие бумажки? Я не допускаю мысли, чтобы они это сделали сознательно.

Буфетчик как-то криво и тоскливо оглянулся, но ничего не сказал.

– Неужели мошенники? – тревожно спросил у гостя маг. – Неужели среди москвичей есть мошенники.

В ответ буфетчик так горько улыбнулся, что отпали всякие сомнения: да, среди москвичей есть мошенники».

И у Мейринка, и у Булгакова потенциально имеется возможность рационального объяснения происходящего. Чисто теоретически «Ангел Западного окна» можно истолковать как сопровождающийся раздвоением личности шизофренический бред барона Мюллера, спровоцированный находкой рукописей Джона Ди и гипнотическим внушением со стороны Липотина. Но такое прочтение Мейринк сознательно пародирует в заключающей роман газетной заметке как образец обывательского восприятия мистических явлений, в реальной возможности которых сам писатель несколько не сомневался. У Булгакова же шизофрения Ивана Бездомного, развившаяся после встречи с Воландом на Патриарших и гибели Берлиоза, описана клинически точно. Однако автор «Мастера и Маргариты», как и почитаемый им Эрнст Теодор Амадей Гофман, рациональным объяснением не исчерпывает всего происходящего в художественном пространстве произведения, что, однако, не свидетельствует о наклонности к мистицизму. Не случайно в сохранившейся в архиве Булгакова статье И. В. Миримского «Социальная фантастика Гофмана», опубликованной в № 5 журнала «Литературная учеба» за 1938 год, писатель подчеркнул следующие строки: «...цитируются с научной серьезностью подлинные сочинения знаменитых магов и демонолатров (специалистов по демонологии. – Б. С.), которых сам Гофман знал только понаслышке. В результате к имени Гофмана прикрепляются и получают широкое хождение прозвания вроде спирит, теософ, экстатик,

визионер и, наконец, просто сумасшедший. Сам Гофман, обладавший, как известно, необыкновенно трезвым и практическим умом, предвидел кривотолки своих будущих критиков...» По свидетельству Ермолинского, Булгаков заявил ему перед смертью: «...Я не церковник и не теософ, упаси боже...» Разумеется, Мейринк таких слов никогда бы не произнес. Автор «Ангела Западного окна», искренне убежденный в том, что духовная гармония принципиально недостижима в пределах земного бытия, в последние годы жизни был правоверным приверженцем махаянистской ветви буддизма и в своих романах стремился показать возможность достижения подобной гармонии в некоем «третьем мире», за границей как бытия, так и инобытия. Для Булгакова мистическое в «Мастере и Маргарите» было лишь литературным приемом, что он и подчеркнул в письме Правительству от 28 марта 1930 г., указав на «выступающие в моих сатирических повестях: черные и мистические краски (я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта...». Для Мейринка же мистическое было не приемом литературы, а способом преобразования собственного бытия.

Был ли Воланд масоном?

С демонологией часто связывают масонство противники масонов. Неоднократно вольных каменщиков обвиняли в сношениях с дьяволом, ибо особое, духовное христианство масонов многим приверженцам традиционных христианских конфессий казалось опасной ересью. У Булгакова потусторонний мир Воланда является весьма своеобразным связующим звеном между низким современным московским миром и высоким древним ершалаимским миром, где рождается христианство. Масонство в сознании булгаковских современников тесно ассоциировалось как с христианством, так и с потусторонними силами. Логично предположить поэтому, что масонская символика играет в «Мастере и Маргарите» не последнюю роль. Тем более что отец писателя, профессор Киевской духовной академии Афанасий Иванович Булгаков, в свое время написал статью «Современное франкмасонство. (Опыт характеристики)» (1903), где, опираясь в основном на книгу немецкого исследователя И. Г. Финделя «История франкмасонства» (1874), в частности, отмечал: «Конечно, каждый франкмасон скажет: «Никто из нас не имеет в виду скрывать свою деятельность; никто из нас не станет и обольщать других касательно целей этой деятельности; и тем не менее мы остаемся при том мнении, что франкмасонство, несмотря на публикацию уставов его, несмотря на множество книг, написанных его друзьями, его сторонниками и его врагами, и до настоящего времени остается по существу неизвестною историческою величиною, определение которой может быть сделано только приблизительно. Зависит же это от того, что в нем так же, как и в ордене иезуитов, есть такая сторона, знание о которой доступно только самому ограниченному числу вполне посвященных членов», поскольку «в пределах франкмасонства есть два разряда приверженцев: 1) те, которые не знают последнего слова, ни по крайней мере последней цели союза (ordens) и 2) настоящие франкмасоны, которые хорошо знают, что говорят и что делают». С этой статьей его старший сын был хорошо знаком.

Замечу, что отец писателя повторил и расхожее антисемитское утверждение, что «в настоящее время ряды франкмасонских лож наполняются евреями; понятное дело, что от таких лож нельзя ожидать ничего доброго для христианства». Он относился к масонству довольно враждебно, полагая масонов в конечном счете враждебными православной церкви. Он ставил вопрос: «как франкмасонство относится к церкви Христовой?» – и утверждал, что «ответ на этот вопрос сами франкмасоны дают такой: «По принципу своему, не касаясь догматов, франкмасонский союз воздерживается от всякого участия в религиозных смутах, производимых различными партиями; он учит уважать и чтить всякую форму исповедания, но прежде всего заботится о том, чтобы члены его в жизни своей проявляли любовь и терпимость

друг к другу. Массонство имеет дело только с человеком, стараясь сделать из своих членов хороших людей. Оно вместе с тем готовит из них хороших членов и для их религиозных обществ... Указываемая будто бы вражда франкмасонства к христианству есть вымысел, опирающийся на ложных слухах и есть следствие незнания истинного характера деятельности масонства. Но... не поощряет оно и религиозного безразличия... оно опирается на вечные основы всех верований, имеет в виду только нравственное достоинство своих последователей, предоставляя каждому полную свободу в его частных мнениях». На основании этих слов можно было бы заключить, что франкмасонство из иудея вообще, буддиста, брамина, язычника, магометанина, латинянина, протестанта или православного вообще готовит хорошего магометанина, хорошего иудея, хорошего язычника, хорошего латинянина, хорошего протестанта, хорошего православного. Но, конечно, такой вывод был бы нелепостью, потому что основание его заключает в себе ложь по существу; а что это так, это может быть видно хотя бы из того, что быть хорошим иудеем или магометанином – значит быть хорошим врагом всякой иной веры; иначе люди должны лицемерить, скрывая свои воззрения; но поддерживать лицемерие в членах своего союза вряд ли может входить в планы истинного франкмасонства, направленного к воспитанию нравственных существ; лицемерие есть один из самых безнравственных пороков; в лучшем случае члены франкмасонского союза могут оставаться безразличными к вопросам веры, но безразличие к вере отцов своих осуждается всюду, да и из вышеприведенных слов... видно, что истинное франкмасонство не поощряет религиозного безразличия. Как же оно выпутывается из этого затруднительного положения? Оно, как видно, стремится создать новую веру, утверждающуюся на вечных основах всех верований, на том всеобщем начале, которое можно найти во всякой религии, т. е. на вере в Величайшее бытие, Личное Существо, Строителя вселенной». Здесь А. И. Булгаков, вольно или невольно, преувеличивает степень религиозной индифферентности масонства. Массоны действительно не придавали значения межконфессиональным различиям в рамках христианства (почему, например, многие русские могли в XVIII и XIX вв. свободно вступать во французские и немецкие ложи, где основная масса членов были протестантами и католиками). Однако в масонских ложах никогда не было иноверцев – последователей нехристианских религий, которые сохранили бы приверженность буддизму, исламу или иудаизму и после вступления в ложу. Идеал масонства основывается на заповедях, общих для всех христианских конфессий.

А. И. Булгаков в своей статье дал также сведения о степенях масонства и о масонском обряде посвящения. Массонство представлялось ему неким гигантским кругом, заключающим в себе, по степени посвящения, несколько меньших кругов адептов: «Из этого союза, – говорят франкмасоны, – не исключается тот, кто верует иначе, а только тот, кто хочет иного и живет иначе. Таков и есть франкмасонский союз. Он есть самое широкое соединение в пределах человечества, самый крайний круг, заключающий в себе все меньшие круги, и, кроме того, самая высшая форма союзной человеческой жизни, в том смысле, что кроме него, действительно, не существует другого нравственно-религиозного соединения, имеющего в своей основе то, что есть общего у истинно добрых людей». Автор «Современного франкмасонства» оговаривался, что для того, чтобы точно знать, чего именно ожидать от масонов православным и иным христианам, «самому нужно стоять в центре франкмасонства. А для этого необходимо достигнуть высших ступеней франкмасонства, к которому три низшие ступени (ученика, подмастерья и мастера) служат только преддверием; члены этих степеней знают только немногих председателей своих лож; они находятся под руководством членов высших разрядов: «Масонов Шотландского обряда», «Розенкрейцеров» и «Невидимых» или «Задних лож»; чтобы достигнуть этого нужно иметь 33-ю степень франкмасонства. Собственно имеющие эту степень и стоят во главе франкмасонского союза». А. И. Булгаков подробно описал обряд посвящения в степень мастера: «Посвящение «мастера» есть символическое воспроизведение событий, передаваемых в легенде о Хираме, строителе храма Соломонова. По идее посвящаемый в мастера должен занять в гробу место убитого лежащего в гробу мастера

(Хирама), который не хотел сообщить подмастерьям священное слово мастера. Для этого подмастерье, ищущий степени мастера, после спроса и осмотра, и клятвы хранить молчание кладется с церемониями в гроб, в котором до того времени лежал его ближайший предшественник. Все собрание и место собрания имеет мрачный вид: все присутствующие одеты в черное платье с лазоревыми поясами, испещренными масонскими знаками солнца, луны и семи звезд. Лежащий в гробу новичок подмастерье изображает скрытого в земле убитого Хирама, унесшего с собою в могилу священное слово мастера, с помощью которого он творил чудеса строительного искусства. Убитого ищут и, наконец, находят, стараются приподнять, но заявляют, что у него тело уже сошло с костей. Тогда его приподнимает первоприсутствующий мастер, троекратно целует и тихо говорит ему: «Масбена» (мастерское слово, символ смерти Хирама. – Б. С.) и вслух восклицает: «Да будет хвала Великому Строителю Вселенной. Мастер найден!..» После этого все присутствующие садятся. А новый мастер произносит следующую клятву: «В присутствии Великого Строителя мира и пред достойнейшими мастерами, которые слушают меня, я клянусь и беру честное обязательство: действовать согласно идеалам масонства, которые были и будут мне внушены; любить научную истину, которая есть источник всякого блага, избегать лжи – источника всякого зла; искать всяких средств к образованию самого себя, к просвещению своего духа, к укреплению своего разума. Я обещаюсь любить своих братьев и приходить на помощь в нужде детям вдовы даже с опасностью для своей жизни. Кроме того, я обещаюсь никогда не открывать кому бы то ни было тайн степени мастера, которые будут мне вверены». А затем идет само посвящение».

А. И. Булгаков отмечал, что аналогичным образом проходят обряды посвящения учеников и подмастерьев и что «эти обряды напоминают египетские мистерии».

Напомню читателям, что масонство (другое название франкмасонство от фр. franc mason – «вольный каменщик») – движение, ставившее своей главной целью духовно-нравственное совершенствование, возникло в начале XVIII века (по другим данным, еще в XVII веке) в Великобритании и постепенно распространилось оттуда по всему миру, включая и Россию. Название «масонство» («франкмасонство») дано в память о строителях Соломонова храма в Ветхом Завете. Масонство наследовало традиции средневековых цеховых объединений (в том числе каменщиков-строителей) и духовно-рыцарских и церковных орденов. Первичные масонские организации – ложи, объединяющиеся по странам и группам стран, так называемым провинциям. В узком смысле масонами называют собственно франкмасонов, в широком смысле под масонством понимают не только франкмасонство, но и близко стоящие к нему по обрядности и религиозно-этическим воззрениям ритуальные братства розенкрейцеров, иллюминатов, мартинистов, членов Герметического ордена Золотой Зари (где сильно теософское влияние) и др. Согласно масонской легенде, царь Соломон, завладев трон Давида, занялся строительством храма и царского дворца. Для этого он заключил союз с царем древнего Тира Хирамом, правившим по соседству с Израилем. Хирам предоставил Соломону целую армию каменщиков и плотников, которых возглавлял главный мастер строителей храмов, посвященных богу Дионису, Хирам Абиэфф – самый ловкий и искусный из когда-либо существовавших в мире строителей. Под его началом было 183 600 ремесленников, надсмотрщиков и подневольных работников. Хирам Абиэфф знал тайны мастерства и секретные слова, которые помогали безошибочно оценить уровень работы любого строителя. Однажды три подмастерья захотели вынудить его сообщить им секреты Великого Мастера и подстерегли Абиэффа в храме, где он молился у незавершенного алтаря, а когда Великий Мастер отказался назвать секретный пароль, то убили его циркулем, угольником и молотком (три этих предмета стали главными масонскими символами). Масоны провозглашают своей целью нравственное самосовершенствование и братскую взаимопомощь между членами лож, достижение духовного братства всего человечества. По мнению масонов, тайны мира и Бога могут открыться лишь совершенному и посвященному человеку. В масонстве существует сложная иерархия степеней

посвящения в тайны учения, высшая из которых – Великий Мастер (или Великий Магистр). Масоны сохраняют строгую секретность вокруг своих ритуалов и доктрины. Отметим также, что подавляющее большинство масонских лож не принимает в свой состав женщин, а также представителей нехристианских конфессий, поэтому легенды о существовании иудейских масонских лож, так называемых «жидомасонов», лишены исторического основания.

Сведения о масонстве Булгаков также почерпнул из двухтомника «Масонство в его прошлом и настоящем», изданном в 1914–1915 годах под редакцией С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова (этот двухтомник, судя по сохранившимся снимкам, был в библиотеке писателя). Там в статьях секретаря Великой ложи франкмасонов «Астрей» в Москве Тиры Оттовны Соколовской «Масонские системы» и «Обрядность вольных каменщиков» освещалась ритуальная практика вольных каменщиков. В них описывалась, в частности, теоретическая степень масонства, которая «есть посредствующее звено между свободным каменщицеством и высшим собратством избранных просветленных, т. е. «внутренним орденом»... к принятию в теоретические философы избирались достойнейшие питомцы масонского приуготовительного училища, иоанновские мастера; однако им предоставлялось еще время пройти одну или две (смотря по системе) степени шотландского масонства, «дабы к философским работам способными соделать»... В русских архивах сохранились многочисленные списки предметов для занятий масонов в степени теоретических братьев, но многие из них писаны шифром и трудно поддаются толкованию: не всегда возможно угадать границу между иносказанием и действительностью. Таковы, например, подробнейшие описания «создания гомункула в хрустальных ретортах из майской росы и человеческой крови». Фактически Воланд обещает Мастеру производство в следующую степень – теоретического философа. Показательно, что действие московских сцен «Мастера и Маргариты» происходит в мае, так что один ингредиент гомункула оказывается прямо под рукой. Другим ингредиентом, очевидно, должна послужить кровь убитого на Великом балу у сатаны барона Майгеля. Поскольку она «давно ушла в землю», то вполне может соединиться с майской росой и тем самым сделать возможным сотворение гомункула.

Благодаря этой книге, Булгаков познакомился с изложением главной священной легенды масонства, данной в том числе через истолкование ковра 3-й степени Иоанновского масонства: «По черному полю вышиты серебряные слезы, гроб убиенного мастера с возложенною на него акацией и надписью M.B.N.; череп и скрещенные берцовые кости, наугольник, циркуль и молоток, а также палица и масштаб. Смысл всего ковра – печаль по исчезновении истины из среды людей. Возникновение предания об убийстве великого мастера, строителя Соломонова храма Гирама, Гирам Абифа или Адонирама относится к XVII или началу XVIII века; предание имеет несколько разносказаний, но сущность одна: возмутились ленивые, нетерпеливые и алчные подмастерья, желая не по заслугам, а силою добиться высшей заработной платы, которую выдавали только Мастерам, т. е. совершенным работникам. С этою целью подмастерья напали на Адонирама, дабы под угрозой смерти принудить его открыть им тайну мастерского слова и прикосновения, зная которые, они могли получить желанную плату. «Ибо Гирам, великий строитель Соломонова храма, имел такое множество работников, с коими должно было рассчитываться, что не мог он упомянуть всех, а потому всякой степени работников (по искусству их в ремесле) дал он особое слово и знак, дабы при плате признавать их было легче». Ударами масштаба, наугольника и молотка, а по другим изъяснениям – кирпичи, циркуля, палицы Адонирам был убит, но не предал тайны. Акация, символ вечности – духа и добрых дел, возложена на убиенном; буквы M.B.N. означают тленность тела, оболочки духа; мертвая голова и кости изъяснялись так: «дабы образ смерти нас не утешал, предлагается сие печальное знамение, но чтобы мы должность свою к ордену не полагали выше, нежели жизнь свою, которую обязаны мы жертвовать для ордена и для благополучия и безопасности братьев». По позднейшим толкованиям под убиенным мастером разумелись все мученики идеи».

В «Обрядности вольных каменщиков» был подробно описан ритуал посвящения в различные степени масонства: «Обрядность трех низших степеней, т. е. иоанновского масонства, была несравнимо проще обрядности всех остальных степеней. В степенях иоанновского ученика, товарища и мастера преобладала символика этических начал вольного каменщичества, начал равенства, братства, всечеловеческой любви и непротivления злу. Обрядность высоких степеней, т. е. андреевского или шотландского масонства (флаг Шотландии включает в себя крест св. Андрея, патрона этой страны. – Б. С.), символизировала борьбу за идеал силою, славу мученичества за идею, нещадную жестокость к врагам и предателям». А вот как выглядел обряд посвящения ученика в статье Соколовской: «В иоанновской ложе первой ученической степени лазурь тканей и золото символических украшений ласкали взор. Стены затягивались голубыми тканями, подвешенными на золотом шнуре, связанном большим кафинским узлом, как раз на самой середине стены, обращенной к востоку. Тут же, на востоке, на возвышении о трех ступенях был престол, масонский жертвенник, а за ним кресло управляющего ложью. На престоле лазоревое шелковое покрывало с густою золотою бахромой. Балдахин, осеняющий престол и кресло великого мастера также голубого шелка, испещренного золотыми звездами, среди коих, в сиянии ярких золотых лучей, сверкает треугольник со священным именем Великого Зодчего Вселенной. На престоле раскрытая Библия у первой главы от Иоанна. Обнаженный меч, золотой циркуль и наугольник резко выделяются на потемнелых листах святой книги; меч положен первым; он словно не допускает страниц перевернуться, закрыться.

Деревянные кресла и стулья крыты белым лаком: они обиты лазоревым бархатом для Великих Мастеров и белым атласом для прочей братии. В ложах с очень ограниченными денежными средствами ткани бывали проще или даже вовсе заменялись окраскою дерева в соответствующие цвета. Столы должностных лиц покрашены голубой краской и форма их треугольная. На полу, посреди ложи, разостлан символический расписной ковер (подобный упомянутому выше в связи с легендой об убийстве Хирама (Гирама). – Б. С.). В золоченых треугольных трехсвечниках зажжены девять желтых восковых свечей. Светильники озаряют мягким светом восток, юг и запад; северная часть залы – в полутьме. Большая шестиконечная звезда спускается с потолка над ковром; она из золоченой бронзы; цепь, на которой она подвешена, также густо позолочена, матовая, с блестящими острыми гранями ромбоидальных звеньев. На братьях голубые камзолы и белые кожаные запоны, крошечные каменщицьи железные лопаточки подвешены на белых ремешках к третьей петле камзола, у всех руки в белых перчатках. Управляющего мастера отличает голубая шляпа, украшенная золотым солнцем или белым пером. Запон его подбит и обшит голубым шелком, на запоне же нашиты три голубые большие розетки. В петлице камзола, на голубой ленточке золотая лопаточка; на шее, в знак власти, – ключик слоновой кости и в знак подчинения орденом законам – золотой наугольник. В правой руке его – круглый молот белой кости.

Каким же образом совершался прием профана в ученики иоанновского масонства?

«Возымевший настоящее желание соделаться вольным каменщиком», изъясняет масонские уставы, должен был заручиться рекомендацией кого-либо из членов той ложи, в которую он желал быть принятым, и через его посредничество подать о том просьбу управляющему ложью. Просьба вручалась рекомендующим не с глазу на глаз мастеру стула, а в присутствии братьев, когда после окончания работ в ложе обносилась так называемая кружка-предлагательница, куда опускалась просьба. По открытии предлагательницы все просьбы и заявления прочитывались секретарем во всеуслышание и, если случалось заявление о желании профана быть посвященным в таинства масонства, то имя профана выставлялось в зале ложи, где и оставалось на виду две недели. В течение этих двух недель на обязанности всех членов ложи лежало расследование о нравственности, характере, гражданских и

семейных «добродетелях» предложенного к приему. Поручитель же, которым являлся в большинстве случаев предложивший профана, «долженствовал прилежать» произвести перемены в его нраве, буде то необходимо, «дабы не оставить его еще погрязшим в какие-нибудь склонности, противные всему тому, что он будет слышать при своем принятии». По истечении обязательного срока следовала баллотировка, если не имелось никаких порочащих сведений. Уже один черный шар мог отдалить прием и вызвать новые расследования, если только заявленная мастеру стула причина не оказывалась настолько незначительною, чтобы он своею властью мог черный шар обелить. При наличности трех черных шаров обычно в приеме отказывалось и лишь через известный промежуток времени, иногда в несколько лет, профан мог возобновлять свое ходатайство. О забаллотировании профана тотчас поставлялось в известность все братство вольных каменщиков, а в случае благоприятного исхода все члены ложи, а иногда и дружественные ложи, приглашались к приему профана в орден, т. е. к присутствованию при торжественном посвящении в первую степень иоанновского ученика».

Соколовская подробно описывает обряд посвящения, «каким он был в России в XVIII веке, в союзе Великой Национальной ложи и во многих ложах начала XIX века»: «В назначенный день и час поручитель, завязав профану глаза, вез его в помещение ложи, где все приглашенные каменщики уже находились в сборе. По приезде он тотчас отводил его в так называемую «черную храмину», где и оставлял его одного, предварив, что он имеет право снять наложенную на его глаза повязку лишь тогда, когда стихнет совершенно всякий шум, не слышен будет даже малейший отзвук удаляющихся шагов.

Черная храмина, или храмина размышления, была не велика, без окон; дверей, через которые был введен испытуемый и в которые вышел поручитель, не было видно: так искусно были они замаскированы. Потолок сводом едва только позволял стоять выпрямившемуся среднего роста человеку. Покрашенная, либо затянутая тканями храмина была однообразно черная, чем скрывался действительный ее размер, тем более еще, что она была едва освещена. С потолка свешивался «лампад треугольный», в котором три тонких свечи давали «свет трисиянный». В одном углу – черный стол и два стула. На столе – берцовые человеческие кости и череп, из которого в глазные впадины выбивалось синеватое пламя горевшего спирта. Тут же – библия и песочные часы. В противоположном углу – человеческий скелет с надписью над ним: «ты сам таков будешь». В двух других углах по гробу; в одном гробу – искусно подделанный мертвец с признаками тления, в другом углу – гроб пустой.

Тьму, смерть, тление, слабый свет, часы и отверстую библию – вот что видел каждый посвящаемый, когда впервые снимал с очей своих повязку в масонском братстве. Истекало четверть часа, и входил обрядоначальник. Изумленному, испуганному или равнодушно взиравшему профану он изъяснял значение черной храмины более или менее витиевато, нередко в следующих выражениях: «Вы посажены были в мрачную храмину, освещенную слабым светом, блистающим сквозь печальные остатки тленного человеческого существа, помощью сего малого сияния вы не более увидели, как токмо находящуюся вокруг вас мрачность и в мрачности сей разверстое Слово Божие. Может статься, вы вспомнили тут слова Священного Писания: «Свет во тьме светится и тьма его не объест». Человек наружный – тленен и мрачен, но внутри его есть некая искра нетленная, придерживающаяся Тому Великому, Всецелому Существу, Которое есть источник жизни и нетления, Которым содержится вселенная. Вступая к нам в намерении просветиться, при первом шаге получили вы некое весьма изобразительное поучение, что желающий света должен прежде узреть тьму, окружающую его, и, отличив ее от истинного света, обратить к нему все внимание. Повязка, наложенная тогда на ваши глаза, заградила то чувство, которое едва ли не более прочих развлекает наше внимание, дабы вы, устраняясь от наружных вещей, сильно действующих на

наши чувства, всего себя обратили внутрь себя к источнику вашей жизни и блаженства. Цель ордена троякая: сохранение и предание потомству таинства (тайного знания); исправление членов ордена, исправление собственным примером и вне общества находящихся, а также весь род человеческий. Орден требует исполнения 7 должностей: повиновение, познание самого себя, отвержение гордыни, любовь к человечеству, щедротолюбие, скромность, любовь к смерти. Ритор пространно изъясняет важность этих «должностей», их неразрывность, а затем тотчас же требует доказательства первой, третьей и пятой; в знак послушания испытываемый должен позволить завязать себе глаза, в знак отвержения гордыни – снять верхние одежды, эти отличия земной жизни; в знак щедрости – отдать все деньги и драгоценности. Приставив к обнаженной левой груди острие меча, ритор выводит посвящаемого из черной хранины.

«Труден путь добродетели», такими словами почти неизменно начинал ритор свои наставления во время шествия в ложу. Необычное зрелище являло это шествие: вели разутого, полураздетого человека с завязанными глазами, неуверенно ступавшего, невзирая на дружески направлявшую руку руководителя, одетого вычурно, украшенного различными знаками и лентами, в круглой шляпе и с накинутой на плечи епанчой; длинный, сверкающий меч держал руководитель в протянутой свободной руке и острием его слегка касался обнаженной груди посвящаемого. Один неверный шаг, неосторожность и поранение неизбежно, а между тем путь не ровен, – то «каменные крутизны», то куда-то «в неизвестные глубины нисходящие скользкие ступени». «Елико возможно должно теснить путь испытываемого», – гласят уставы, – «вести его противу всех свирепствующих стихий на испытание духа и воли его».

Далее следует ритуальное пение, а затем тремя ударами в дверь ритор просит доступа в ложу. Песнь смолкает.

Приоткрыв двери, брат стрегущий вопрошает: «Кто нарушает покой наш?», и вводитель, от имени ищущего, отвечает: «Свободный муж, который желает быть принят в почтенный Орден Свободных Каменщиков».

Тогда Великий Мастер предлагает целый ряд вопросов, которые так же, как и ответы на них, передаются чрез посредство первого надзирателя и стерегущего брата.

«Как зовут? Сколько от роду лет? Где родился? Какого закона? Где жительство имеет? Какого звания в гражданском обществе?» Еще не отзвучал последний ответ, как Великий Мастер восклицает:

«Впустите его!»

Тогда вводитель отступает от посвящаемого и немного спустя второй надзиратель вкладывает в его правую руку свою обнаженную шпагу, направив ее острие к левой обнаженной груди; так доводит он испытываемого до ковра, у которого его останавливает, придав ногам положение прямого угла. Посвящаемый должен ответить на семь вопросов:

«Первейшим ли вы признаете долгом, чтобы Высочайшее Существо, Источник всякого порядка и согласия почитать, страшиться и любить?». «Признаете ли начертанное в Откровении Слово Его за истинное к высочайшему совершенству путеводство?». «Согласны ли все сие вами тако признаваемое в самых деяниях ваших с крайней верностью наблюдать и исполнению всецелую жизнь посвятить?». «Признаете ли всех людей вообще за братию свою?». «Думаете ли, что служить и благотворствовать им есть дело волею Божиею взыскуемое и собственное блаженство ваше составляющее?». «Первейшею целью исполнение сих должностей почитать согласны ли?». «Данное вами слово свято ли для вас?». После утвердительных ответов Великий

Мастер возглашает: «Слышите, любезные братья, что этот свободный человек в намерениях своих тверд. Добровольно соглашается он посвятить себя должностям нашим, подчинению. Согласны ли вы на то, чтобы он был принят в общество наше?» Выражается согласие, заканчивающееся троекратным: «Ей, тако!»

Великий Мастер повелевает второму надзирателю совершить с испытуемым три символических путешествия вокруг ложи: 1-е путешествие – от запада чрез север, восток и полдень, вновь на запад; 2-е – через полдень, восток и север, а 3-е – подобно первому; при каждом путешествии водящий тихим голосом наставляет испытуемого о трудности пути к добродетели и премудрости, о необходимой отваге и стойкости в следовании по пути, с которого вспять воротиться с честью нельзя. Затем подводится совершивший путешествие к Великому Мастеру, где с него берется обязательство скромности и верности: «Ничего об ордене отнюдь не открывать никому, не удостоверившись тщательным испытанием, что он истинный свободный каменщик»; «ложе навсегда пребыть верным, с крайним послушанием наблюдать обряд ее, благо оной всечасно споспешествовать, от всякого вреда посильно охранять и от часу большему утверждению оного всеми силами споспешествовать»; «всем людям, наипаче же собратьям, помогать во всяких случаях, никогда не отречься, разве что таковая помощь иметь послужить ко вреду благонравия и чести вашей».

Управляющий мастер изъясняет всю важность обета; еще не поздно отрешиться от посвящения, но раз произнесенный обет связывает с братством и дает братству полную власть карать за невыполнение оного. Но ищущий света неустрашим; он упорствует в требовании посвящения, и Великий Мастер восклицает: «Преклоните колена пред жертвенником нашим, подайте правую руку». Левым обнаженным коленом становится испытуемый на подушку, лежащую перед жертвенником; правую руку возлагает на отверстое первое главою св. Иоанна Евангелие. К обнаженной груди его приставляется отверстый циркуль. Он обещает принять на себя все обязательства во всей силе их и все требуемое свято исполнить. «Ей, обещаюся в том и столь свято, сколь любезно для меня имя честного человека». Испытуемого поднимают, к языку прикладывается печать молчаливости. «Узрите нас впервые», – говорит Великий Мастер торжественно; повязку снимают и в полутьме ложи, освещенной лишь пламенем сжигаемого на жертвеннике спирта, посвящаемый различает блестящие мечи, устремленные на него. «Видите все устремленные на вас орудия наши на случай, ежели паче чаянья измените обязанностям? Не в том намерении, чтобы думали мы когда обогреть руки свои кровию вашей, суд страшнейший того ожидает вас. Казнь незаконных в руке Божией». Громко по всей ложе трижды разносятся повторяемые братьями последние слова о казнях незаконных. Вновь завязывают глаза посвящаемому, и ложа ярко освещается, пока Великий Мастер говорит:

«Сколь мщение ужасно преступнику, столь обрадователен благочестивому свет. Да узрит свет!» Повязка снята; вспыхивают ярким светом фальшфейеры и быстро угасают при возгласе: «Тако угасает свет и все утехи с ним, но хранящий волю Божию пребывает во веки!»

Все братья обращают мечи вверх острием, высоко подняв их над головами.

«Мы всякое земное величие, все чувственные забавы и утехи почитаем ничем, не большей цены и прочности, как и оное, на миг осенившее вас пламя и исчезнувший уже по нем дым».

«Обет ваш верности запечатлейте, соединив кровь вашу с кровью всех братии».

Вновь повергают испытуемого на колени перед жертвенником; сам он должен приставить циркуль к обнаженной груди, обрядоначальник подставляет кровавую чашу, а Мастер, ударяя по головке циркуля молотом, трижды говорит: «Во имя Великого Строителя мира; в силу данной мне власти и достоинства моего; по согласии всех присутствующих здесь и по всему

земному шару рассеянных братии, принимаю я вас в свободные каменщики ученики». И, протянув через жертвенник обе руки, полагает их на плечи принимаемого, говоря: «Достояние твое и честь твоя да будет Господь Бог твой», а все братья восклицают: «Господь благословляет праведные и наказует беззаконные».

«Знайте», заканчивает Великий Мастер обряд посвящения, «знайте, что все, зависевшее доселе от доброй воли вашей, наблюдение указанных вам семи должностей стало долгом вашим. Жребий ваш решился!»

Новопринятого уводят, чтобы вернуть ему одежду, и вновь вводят в ложу для изъяснения смысла обряда, для вручения лопаточки, запона, рукавиц и отличительного знака ложи, а также для изъяснения символов, изображенных на ковре.

Ритор изъясняет сокровенный смысл приема: «Путь из черной храмы в ложу, это путь из тьмы к свету, от безобразия к красоте, от слабости к силе, от невежества к премудрости, от земной юдоли к блаженной вечности. Благий посланник, направляющий, предостерегающий – это искра Божества в совести человеческой, это глас патрона Ордена, Иоанна Крестителя, взывающий к покаянию, глас, слышимый в сердце каждого, это благодать Всевышнего через испытание препятствий, огорчений земной жизни, приводящая к вратам Эдема, в сонме избранных, потому что посвященные – все в свете ярком ложи и лишь посвящаемый во тьме завязанных очей. Путешествия вокруг ложи – те же горести земной жизни, но, свершая с посвящаемым круг, надзиратель знакомит дух принимаемого с понятием о вечности. Слепо верить долженствует посвящаемый слову Великого Мастера, когда с него требуется клятва на Священном Писании, ибо глаза у него заграждены повязкой земных страстей, заблуждений, мешающих видеть Священную Сокровищницу Премудрости, книгу слов Божиих. Но как только будет дана им клятва, как доказательство слепой веры в Провидение, на этой, лишь чувствуемой, таинственной, неведомой книге, – повязка спадает, и он уже различает окружающее; он сознает позор зла и святость добра. Наконец, дают ему узреть полный свет, причем он видит, что вся слава земли преходит, яко дым; видит все строение храма премудрости, постигает тайну бытия, тайну жизни и смерти, сопричисляется к сонму избранных, просветленных духов в недрах непреходящего Блага».

Секретарь читает запись о искании доступа в Орден и о принятии новопосвященного, который с удивлением слышит, что в «летописи» Ордена занесена вся прежняя жизнь его. «Ни одна черта жизни человеческой, ни мысли, ни деяния его – ни возмараются из великой книги бытия», – говорит секретарь. «Все в ней записано».

Секретаря сменяет обрядоначальник. Он вручает принятому белый кожаный запон, как знак, что профан вступил в братство каменщиков, созидающих великий храм человечества; лопаточку серебряную, неполированную, «ибо отполирует ее прилежное употребление при охранении сердец от нападения расщепляющей силы пороков»; пару белых мужских рукавиц – в напоминание того, что лишь чистыми помыслами, непорочною жизнью, можно надеяться возвести храм премудрости; пару женских рукавиц обрядоначальник предлагает передать избраннице сердца, непорочной женщине. «Иные по невежеству или недальновидности не усматривают в сем обряде сокровенного смысла», говорит обрядоначальник, «но я вам, любезный брат, должен сказать, вам надлежит избрать себе сотрудницу, подругу, обручиться ей яко невесте, сочетаться чистым и священным браком с премудростью, с небесною девою Софиею. Да будет она вам неразлучною спутницею, единою вашею избранницею».

И мастер стула, и вития говорят речи, красивые речи о трех великих столбах, на коих держится храм премудрости. – Они говорят о мудрости, силе и красоте. Говорят еще о безмерной любви ко всему человечеству, «тму победим светом», восклицает Великий мастер, и трижды три раза

в знак общности мыслей рукоплещут братья. Стройный хор братьев гармонии, под звон музыкальных инструментов, негромкими торжественными напевами успокаивает страсти. Ясные мысли претворяются в неясные грезы».

Интересно, что, как и А. И. Булгаков, описания обряда посвящения в подмастерье, или товарища, Соколовская не дает, переходя сразу к степени мастера: «При приеме в эту степень ложа вся затягивалась черными тканями; на стенах – черепа и кости с надписью «помни смерть», на полу черный ковер с нашитыми золотыми слезами и посреди ковра открытый гроб; трехсвечные светильники поддерживались человеческими скелетами, «коих всегда поставлялось три». По правую сторону от жертвенника, на искусственно сделанном земляном холме сверкала золотая ветвь акации. Все братья были одеты в черные камзолы, в черные длинные епанчи и круглые шляпы с опущенными полями. Вся обстановка символизировала глубокое горе: это было горе по убиенном великом строителе Соломонова храма, Адонираме, или Гираме, или Гирам-Абифе. Обряд посвящения изображал убийство Адонирама, причем посвящаемый выполнял его роль. Легенда об убийстве искусного мастера-строителя передавалась так: падение Адама было тройственное, по духу, душе и телу; в первом пал он по воображению, во втором – когда уснул, в третьем – когда прельстился змием. Адам, включавший в себе мужское и женское начала, однако не имел тела в смысле земной, преходящей материи и, лишь прельстившись змием, т. е. соединясь с материей, он утратил подобие Духа Зиждителя, создавшего его, и принял образ смертного существа. Однако память была ему сохранена о красотах Эдема и высших божественных познаниях; он в сердце, с источником жизни, сохранил луч света, освещавший покинутый им рай и продолжавший озарять его благодатью всезнания. Адам передал детям своим этот луч света, но, по мере того, как умножались, уплотнялись частицы материи, луч терял свою яркость; лишь некоторые избранные мужи, которых томила тоска об утраченном Эдеме, сохранили в сердцах яркий луч благодати; боязнь, дабы знание высших таинств не утратилось навеки с течением времени, побудила некоторых избранных мудрецов заключить его в символы; символы эти, как неоцененное хранилище святыни всезнания Адама до грехопадения, передавались мудрецами избранным после долгих испытаний. Мудрый Соломон был одним из избранных, и задумал воздвигнуть великий храм и так построить его, чтобы он символически передал потомству, всем жаждавшим познать истину божественного познания. Для постройки храма были вызваны 130 000 рабочих различных наций, но работами руководил Адонирам, ученик египетских мудрецов, тоже обладавший знанием «божественной истины». Адонирам разделил работников на три степени: учеников, товарищей, т. е. подмастерьев, и мастеров. Каждой степени были присвоены отличительные знаки, слова и правила. Дабы работа их была сознательна, Адонирам знакомил работников с познаниями избранных мудрецов, предлагая им символы и изъясняя их; степень познания была соразмерна степеням ученика, подмастерья и мастера. Мастера получали высшую плату, что вызвало желание трех товарищей выпытать обманом или силою мастерское слово у Адонирама. Однажды вечером, когда храм был уже пуст, Адонирам пришел для обычного осмотра. У южных дверей подступил к нему один из заговорщиков, и, не выпытав у него слова мастера, ударил молотком; у северных дверей другой товарищ нанес ему удар киркою; тогда Адонирам, предвидя свою гибель, потщился сохранить от непосвященных мастерское, древнее слово и бросил золотой треугольник, символ всесовершенства духа, божеское начало, в колодезь. На треугольнике было таинственное изображение имени Иеговы. Тогда-то третий взбунтовавшийся товарищ бросился на искусного архитектора и нанес ему смертельный удар циркулем у восточных дверей. Убийцы унесли и схоронили тело Адонирама. Узнавший о гибели своего помощника Соломон пришел в великую печаль и повелел найти тело Великого Мастера. В знак невинности своей в убийстве рабочие явились в белых перчатках. Тело было найдено, ибо земля оказалась рыхлою, и воткнутая ветвь акации, которую убийцы отметили себе место погребения Адонирама, чтобы впоследствии перенести и сокрыть убитого в более отдаленном месте, – зазеленела. Мастера из боязни, что

древнее мастерское слово уже потеряло значение, соделавшись, может быть, известным многим, «решили его заменить первым, которое будет кем-либо из них произнесено при открытии тела погибшего мастера». В это мгновение открылось тело и, увидев признаки тления, раздался возглас присутствовавших: «Плоть от костей отделяется». Это-то выражение и было принято отличительным словом мастерской степени.

В мастерском обряде тремя ударами молота посвящаемый повергается в гроб, удары наносятся обычно председательствующим мастером, иногда же, согласно сказанию об Адонираме, надзиратели выполняют роль бунтующих товарищей и при обходе посвящаемым помещения ложи на юге, севере и востоке наносят ему удары, слегка прикасаясь своими молотками. Положенного в гроб покрывают красною, как бы окровавленную тканью; на сердце возлагаются золотой треугольник с именем «Иегова» и ветвь акации или терновника (в древности посвященного солнцу, как источнику жизни), а в головах и ногах гроба помещают циркуль и наугольник. Посвящаемого вынимают из гроба пятью приемами; это пятикратное поднятие знаменует, что должны совершенствоваться все пять чувств.

В ритуале читаем: «мастерская степень благие размышления возбуждать долженствует. Все иероглифы оной представляют под покровом смерти будущую жизнь; взгляд на все, что являет нам мастерская ложа, должен произвести в нас смятение, а сие смятение – первоначало Премудрости; смятение, как золотые слезы пробиваются на мрачном ковре, должно пробиться сквозь нашу чувственность и возродить наши духовные силы. Кто сей Адонирам? не есть ли это некое существо, сокрытое в человеке, существо вечно пребывающее, сей глас, который ободряет токмо те твои дела, кои относятся к чему-нибудь вечному, постоянному, и который уязвляет тебя при думании тщетного, преходящего? Но глас сей умолкает под ударами трех злодеев: гордости, корыстолюбия и сластолюбия!»

Чрезвычайно многосложны разъяснения обряда мастерской степени, но обряды этой степени, как они изъяснялись в русских ложах, символизировали и восхваление неустрашимости, готовность жертвовать всеми благами земной жизни в борьбе за распространение идей света, презрение смерти тела в чаянии вечной жизни бессмертного духа. Символический обряд убиения и воскресения мастера означал также, что надо умереть греху, дабы ожить для жизни духа; «новое» мастерское слово – «плоть от костей отделяется» – означало именно, что дух должен отделиться от всего истлевающего, греховно-бренного, дабы обрести высшую Премудрость всеведения. «Не явно ли и в наружной, естественной смерти, что тленное не входит в живот; пороки, страсти – не суть ли они прах и тлен, тело истлевающее?», говорит ритор посвящаемому в мастера.

Но мастерская степень имела еще другого рода значение: посвященный всецело отрекался от своей личности, вполне отдавался служению Ордену. Взамен того он, после искуса, определенного времени пребывания «в мастерах» получал власть управлять ложею, «яко Адонирам распределяет рабочих», т. е. братьев вольных каменщиков, собирать их в заседания, учреждать новые ложи; ему, как постигшему все тайны трех символических степеней, доступ во все ложи этих степеней, по всему миру, был свободен. В системах многостепенных власть Иоанновского мастера была более ограничена. Достоинно внимания, что характер голубого Иоанновского масонства как нельзя более ярко выражен в рассказе о смерти Адонирама: он не противится злу силой, но, не избегнув его, покоряется ему, жертвует собой. Иоанновские масоны распространяли свои идеи с горячностью, но держась принципа непротивления злу».

Вместе с тем Соколовская утверждает, что более высокие степени и связанные с ними системы в Ордене Вольных Каменщиков занимались «страстною проповедью борьбы со злом силою». Для примера автор «Обрядности вольных каменщиков» описывает так называемую степень «Кадош» (это древнееврейское слово означает «святой»): «Последнюю ступенью масонской

лестницы степеней в «Старом принятом шотландском обряде», была 30-я. Она носила название «Рыцарь белого и черного Орла, Великий Избранник, Кадош». Под наименованием «Кадош» масоны разумели «едино избранных сверхчеловеков, очистившихся от скверны предрассудков». Нет почти сочинения, написанного «для разоблачения страшных тайн Вольно-Каменщицкого Ордена», в котором бы не приводилась в пример степень «Кадош». Эта степень потому обращала на себя внимание, что готовила посвящаемых в мстители за поправленные права человечества и была далека от миролюбивого масонства голубых лож...

По обрядникам десятых годов XIX века, цвет тканей и символических украшений ложи был цветом печали, крови и смерти. Ложу убирали пурпурными тканями и по ним вышивали «золотые языки огневого пламени и серебряные слезы». Кресло Великого Командора, трижды могучего Властодержца, почти совершенно скрывалось за тяжелым черным бархатом балдахина, взор приковывали «кроваво-красные» «тевтонические» кресты; ими усеян был мрачный балдахин. Ни сверкающий золотом и лазорью священный треугольник с оком Провидения, ни пламенеющая звезда с многозначащей буквою «О» не венчали балдахин; над ним царил венчаный золотом двуглавый орел с распростертыми крыльями. Это был грозный орел непреклонной борьбы; в его сжатых когтях был меч. На груди орла, в небольшом треугольнике начертано было священное имя «Адонай»...

Одеяние Великого Командора было царственное пурпурное, но его прикрывала черная мантия, украшенная на стороне сердца красным крестом; корону, венец мудрости, Командор возлагал на голову в торжественных заседаниях. Все рыцари одеты были в короткие далматики черного цвета, опоясанные красными поясами с золотой бахромой; в иных ложах далматики бывали белые с черною каймою, а пояса черные с серебряной бахромой, на груди и на спине белых далматиков нашивался красный осьмиугольный крест. В наиболее строгих ложах рыцари белого и черного Орла носили одежды средневековых Рыцарей Храма, и все вооружение – от шлема до шпор – было красивым повторением рыцарских доспехов. Большинство лож, однако, предпочитало далматики, и в таких ложах рыцари одевали черные шляпы с опущенными полями. Украшением шляп служило золотое солнце и красные буквы N. A., знаменовавшие слова «Nekam Adonai» («Возмездие, Господи» (лат.). – Б. С.).

На черных шелковые лентах, чресплечных и шейных, на запонах и отличительном знаке, теутоническом кресте, были все те же девизы непреклонного решения борьбы на смерть с врагами своих идеалов, все те же символы печали, крови, смерти.

Цвет одежды посвящаемого был серый или черный. Босой, с веревкой вкруг шеи медленно следовал он за водителем и входил в полутемный зал ложи; чадно и неровно мерцали и разгорались факелы в руках неподвижно стоявших рыцарей. Зажженный факел был и в правой руке водителя, в левой он держал конец «верви», свободно петлею накинутой на шею посвящаемого. Раздавалось негромкое бряцание мечей и вновь смолкало: это рыцари вынимали и вновь вкладывали в ножны мечи, словно сгорая желанием приветствовать посвящаемого, но сдерживаемые осторожностью, боязнь встретить предателя вместо брата и друга. Различные испытания предлагались посвящаемому с целью увериться в его бесстрашии и преданности ордену: на жаровне в сосуде серебрился расплавленный свинец (в действительности ртуть); испытуемому приказывали бестрепетно опустить в каленую массу свою руку. «Что значит рука в сравнении с жизнью, коей пожертвовал наш Великий мастер?» – восклицал вития. Были и другие испытания.

После клятвы и различных церемоний одевали испытуемого в ритуальные одежды и вручали ему отличительное украшение Кадоша – красный эмалированный осьмиугольный крест с перламутровым или жемчужным овалом в центре. На одной стороне овала виднелось черное изображение мертвой головы, пронзенной кинжалом, в напоминание рыцарям о данной ими

клятве не отступать перед ужасами смерти, если повстречались они на пути к намеченной цели. Буквы «I. M.», изображенные на другой стороне овала, означали Жака Молэ, последнего гроссмейстера Ордена храмовников. Этого-то, глубоко чтимого гроссмейстера (как символа непоколебимой верности данному обету), погибшего в пламени костра в 1314 году, и изображает посвящаемый при входе в ложу: его словно ведут на казнь. Веревка вокруг шеи напоминает о виселицах, к которым были подведены осужденные храмовники; горящие факелы в руках рыцарей символизировали пылающие костры, пламенем коих были сожжены и другие храмовники, осужденные на смерть совместно со своим гроссмейстером. «Вечная слава мученику за добродетель», – восклицали братья по окончании обряда, приветствуя вновь принятого рыцаря черного и белого Орла... Виновникам же гибели средневековых храмовников, французскому королю Филиппу Красивому и папе Клименту V, великие избранники клялись «воздать должное по делам их». Но король и папа, много веков тому назад уже представшие на суд Высшего неземного судии, были лишь символы, и под этими символами разумелась борьба на смерть против «деспотизма гражданского и церковного».

Однако содержание степени Кадош не исчерпывалось приготовлением бесстрашного воителя с мраком фанатизма и насилия: «ковалась сильная воля, освобождался дух от пут суеверий, полировался разум». Великие избранники именовали себя сынами света, сынами солнца, коим открыто Великое знание», Gnosis, познание тайн бытия».

Значимые эпизоды «Мастера и Маргариты», связанные с такими персонажами, как Иван Бездомный, Мастер, Воланд, Коровьев-Фагот и Маргарита, подобно сцене Великого бала у сатаны, являются пародией на масонские обряды. Поэт Иван Бездомный, которого Мастер в финале называет своим учеником, – это как бы профан, пытающийся обрести низшую масонскую степень ученика (кстати сказать, в истории христианства, равно как и в демонологии, Иван Николаевич в начале романа – действительно полный профан). В погоне за Воландом он теряет свою верхнюю одежду, как это и положено кандидату в масонские ученики: «Точно на том месте, где была груда платья, остались полосатые кальсоны, рваная толстовка (возможный намек на следование масонов трех низших масонских степеней, в том числе и ученика, принципу непротивления злу насилием; этому принципу следовал в своем учении и Лев Толстой, в честь которого назван соответствующий тип рубахи. – Б. С.), свеча, иконка и коробка спичек». В этом одеянии Иван Бездомный появляется в Доме Грибоедова, приколов на грудь английской булавкой бумажную иконку «со стершимся изображением неизвестного святого» – скрытая пародия на масонский обряд прикосновения к груди посвящаемого клинком или циркулем (в редакции 1929 года Иван Бездомный прицеплял иконку прямо к голому телу). Клиника Стравинского, куда позднее попадает поэт, напоминает ученическую масонскую ложу, где «деревянные кресла и стулья крыты белым лаком», а посвящаемого вводят в полутемное помещение надзиратели. В лечебнице Бездомного те же надзиратели (санитары) везут по коридору, освещенному только «синими ночными лампами». Вопросы, которые задает врач Ивану Николаевичу, во многом повторяют те, что задает Великий Мастер кандидату в ученики: «...У Ивана выспросили решительно все насчет его прошлой жизни, вплоть до того, когда и как он болел скарлатиной лет пятнадцать тому назад. Исписав за Иваном целую страницу, перевернули ее, и женщина в белом перешла к расспросам о родственниках Ивана. Началась какая-то канитель: кто умер, когда да отчего, не пил ли, не болел ли венерическими болезнями, и все в таком же роде (попытка выявить наследственные пороки. – Б. С.). В заключение попросили рассказать о вчерашнем происшествии на Патриарших прудах, но очень не приставали, сообщению о Понтии Пилате не удивлялись». Последний вопрос – это как бы пародия на вопрос Великого мастера о почитании Высочайшего существа, приведенный в статье Т. О. Соколовской. У Булгакова здесь на месте высочайшего существа оказывается Воланд. Медицинский осмотр Бездомного ведется с помощью неопременного атрибута масонской символики – молотка, в данном случае – врачебного

молоточка: «Тут женщина уступила Ивана мужчине, и тот взялся за него по-иному и ни о чем уже не расспрашивал. Он измерил температуру Иванова тела, посчитал пульс, посмотрел Ивану в глаза, светя в них какою-то лампой (подобным образом «в полутьме ложи, освещенной лишь пламенем сжигаемого спирта, посвящаемый различает блестящие мечи, устремленные на него». – Б. С.). Затем на помощь мужчине пришла другая женщина, и Ивана кололи, но не больно, чем-то в спину, рисовали у него ручкой молоточка какие-то знаки на коже груди, стучали молоточками по коленям, отчего ноги Ивана подпрыгивали, кололи палец и брали из него кровь, кололи в локтевом сгибе, надевали на руки какие-то резиновые браслеты». Иван рассказывает «про дядю Федора, пившего в Вологде запоем». Федор (Теодор) в переводе с греческого значит «божий дар», причем Теодором в ранней редакции «Мастера и Маргариты» звали Воланда. Здесь опять-таки пародия на слова риторы, изъясняющего смысл масонской символики новопосвященному ученику (в статье Соколовской): «Благий посланник, направляющий, предостерегающий, – это искра Божества в совести человечества...» Реалистически точно описанные бывшим врачом Булгаковым медицинские процедуры в «Мастере и Маргарите» оказываются пародией на незавершенный обряд посвящения в ученики, присущий масонству.

В варианте романа, датированном 1933 годом, ослепший Иванушка Бездомный появлялся на шабаше, который здесь соответствовал Великому балу у сатаны последней редакции. Подобная слепота, только мнимая, характерна для ученика в масонском обряде посвящения. В эпилоге Иван Бездомный становится человеком науки, превратившись в профессора Ивана Николаевича Понырева. Тем самым он реализовал отмеченную в статье А. И. Булгакова любовь масонов к научной истине. В варианте 1933 года Воланд обещает ослепшему Ивану прозрение через тысячу лет, после того как поэт уверовал в существование Иешуа Га-Ноцри и захотел увидеть его. Масонский ученик, приносящий клятву, доказывает тем самым веру в Провидение, и в результате повязка спадает с его глаз и позволяет осознать позор зла и святость добра.

В книге М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве, рассказывается о псевдомасонских обрядах, взятых из работы Жоржа Батайля и Лео Таксилья «Дьявол в XIX в.». Характерно, что изложение этого мистифицирующего труда помещено в заключительный, четвертый раздел книги Орлова, названный «Демонизм в последние столетия». Именно из этого раздела Булгаков сделал выписки о демоне Бегемоте. Под псевдонимом Лео Таксиль писал известный французский публицист Габриэль Жоган Пажес, убежденный атеист и борец с христианством. Книгу «Дьявол в XIX в.» Таксиль написал вместе со своим другом Карлом Хаксом, взявшим псевдоним доктор Батайль. Таксиль принес в апреле 1885 г. мнимое раскаяние папе Льву XIII за свои антицерковные писания и обещал разоблачить козни масонов, которые будто бы поклоняются дьяволу. После публикации книги «Дьявол в XIX в.» (она выходила отдельными выпусками) Таксиль объявил в апреле 1897 года о мистификации, за что был отлучен от церкви. В книге Таксилья и Батайля причудливо синтезировались демонологические и масонские легенды и фантазия авторов.

Доктор Батайль, судовой врач, много плававший по южным морям, побывавший в Китае, Индии и Америке, будто бы встретил во время странствий некоего итальянца Карбучча, который захотел поближе познакомиться с масонством и за двести франков смог купить диплом высокой масонской степени «великого командора храма», что открыло ему многие тайны масонских лож. И вот что этот «добрый католик» рассказал Батайлю: «Во время последнего путешествия в Калькутту Карбучча посетил тамошнее масонское общество так называемых ре-теургистов-оптиматов. Он и раньше посещал это общество, но на этот раз сам Великий Мастер и все подвластные ему чины встретили гостя с особою торжественностью. За несколько дней перед тем был получен от Альберта Пайка, знаменитого основателя

американского Палладизма... особый чин служения при магических церемониях. По этому случаю калькуттские масоны как раз во время прибытия Карбучча приготавливались к особому торжественному заседанию, во время которого присланное Пайком заклинание предполагалось впервые испытать. Дело, однако, останавливалось за неприбытием каких-то чрезвычайно существенных принадлежностей, которые с минуты на минуту ожидались из Китая. Что это были за вещи, Карбучча не знал. Он мог только понять, что ожидаемая посылка могла быть добыта только в Китае и что туда за нею был командирован один из калькуттских масонов Шекльтон.

Скоро прибыл и давно ожидаемый Шекльтон со своею драгоценною кладью. Ящик был вскрыт, и Карбучча не без содрогания увидел внутри его три человеческих черепа. Ему сейчас же объяснили, что это черепа трех католических миссионеров, недавно убитых в Китае. Извлеки из ящика черепа, Великий Мастер обратился к братии с такими словами:

– Братья! Наш брат Шекльтон вполне и в точности выполнил почетное поручение, которое мы ему дали. Он виделся с нашими братьями, китайскими приверженцами каббалистического масонства, и при их содействии добыл эти три черепа, которые вы видите. Это черепа монахов из миссии Куан-Си, которых наши китайские братья самолично казнили, предварительно предав их ужаснейшим истязаниям, хотя, к сожалению, эти истязания и были недостаточны для этих гнусных проповедников римского суеверия. После того эти черепа были посланы к местному тао-таю (губернатору) для того, чтобы подвергнуть их известному вам поруганию. Наш брат тао-тай любезно уступил нам их. И вот тут его печать, которая устраняет всякие сомнения в подлинности этих черепов.

Весь этот спич Великий Мастер произнес самым веселым голосом и при этом предъявил присутствующим листок рисовой бумаги, на котором была оттиснута печать – императорский дракон с пятью когтями, печать, которую в Китае могут употреблять одни только высшие сановники.

Видя эти ужасные предметы и слушая эти не менее ужасные речи, Карбучча готов был провалиться сквозь землю, но отступать было уже поздно; тут он впервые понял, какое тяжкое бремя навалил он на свою благочестивую католическую душу, ввязавшись в это масонство. Но делать было нечего и на этот раз надо было испить чашу до дна.

Между тем черепа торжественно положили на стол. Церемониймейстер ложы разместил присутствующих около этого стола в виде треугольника, острый угол которого был обращен к восточной стороне зала. Тогда Великий Мастер взял в руки кинжал, вышел из рядов, подошел к столу и, ударяя кинжалом каждый череп, произносил: «Да будет проклят Адонай! Да будет благословенно имя Люцифера!»

После этих восклицаний для злополучного Карбучча исчезли последние искры сомнений в том, что он находится среди поклонников дьявола. И ему под угрозой лютой смерти предстояло принимать участие во всем, что они собирались делать.

Вслед за Великим Мастером удары кинжалом по черепам и те же восклицания проделали и издали один за другим все присутствующие, а в том числе, разумеется, и Карбучча. Черепа превратились в груды осколков. Их собрали и бросили в пламя жаровни, которая была поставлена перед статуей Бафомета, украшавшей восточный угол зала».

Далее в кресле Великого Магистра появляется сам Люцифер, озаряемый «ослепительно ярким светом» («Люцифер» в переводе с латинского значит «светоносец»). Сатана представляет собой «совершенно обнаженного мужчину, которому на вид можно было дать 35–38 лет. Это

был человек высокого роста, без усов и без бороды; он был худощав, хотя вовсе не тощ. Лицо у него было красивое, с тонкими чертами, с выражением достоинства. Во взгляде просвечивала какая-то грусть. Углы губ были слегка сморщены меланхолическою улыбкой... он был совершенно обнажен, и его тело, стройное, как у Аполлона, было ослепительно белое с легким розовым оттенком. Он заговорил на чистейшем английском языке, и чарующий звук его голоса, по словам Карбучча, навсегда остался у него в памяти». Далее Люцифер берет за руки Шекльтона, тот издает нечеловеческий крик, все погружается во тьму, сатана исчезает, а Шекльтон остается сидеть в своем кресле, но уже мертвый.

Орлов приводит и ряд других эпизодов из «Дьявола в XIX в.», связанных с похождениями Батайля, посещающего различные секты масонов-демонопоклонников. Там он, в частности, видит статую главной святыни масонов – божества Бафомета, изображающегося в виде козла. Батайль побывал и в масонском храме в американском городе Чарльстоне, принадлежащем ложе Пайка: «Чарльстонский храм масонов... принадлежит к числу замечательнейших святилищ этой секты. Общий план его таков. Храм представляет собой громадный квадрат, вся середина которого занята круглым лабиринтом. Вокруг этого лабиринта идут опять-таки квадратом широкие коридоры, а в них открываются двери, ведущие в разные помещения. Правая сторона здания занята помещениями обыкновенного простого масонства, так называемого шотландского толка; левая же половина здания принадлежит демонопоклонникам-палладистам. Самая главная святыня храма находится в его задней части, противоположной главному входу. Здесь выстроен очень просторный зал правильной треугольной формы, с необычайно толстыми стенами. В святилище это, которое называется Sanctum Regnum (святое царство), ведет одна только дверь, вся железная и чрезвычайно массивная и прочная. Вот здесь-то, в заднем восточном углу этого треугольника, и поставлена главная святыня демонопоклонников – та самая статуя Бафомета, которую, по преданию, вручил тамплиерам сам сатана». Другая святыня Чарльстонского храма – «золотое кресло, вещь весьма любопытная; о его происхождении существует следующее сказание. Первоначально это кресло было простым дубовым, и Альберт Пайк сидел на нем, председательствуя в Верховном совете. Когда Пайк основал палладизм и писал его устав, разумеется, по внушению и под диктовку самого сатаны, то эта работа шла у него совершенно благополучно до известного места. Когда же он приступил к этому роковому месту, то перо в его руке на первой же строчке сломалось. Пайк взял другое перо, но его постигла та же участь. Он переменял бумагу. Но перья продолжали ломаться одно за другим. Стремясь уразуметь это происшествие, Пайк прибегнул к великому заклинанию. На это заклинание к нему никто не являлся, а только какой-то голос громко крикнул ему прямо в ухо, чтобы он немедленно отправлялся в Чарльстон. Пайк приехал в Чарльстон и здесь рассказал свои затруднения своему другу, доктору Макею, такому же убежденному демонопоклоннику, как он сам. Оба они немедленно отправились в храм, заперлись там в том самом зале, где стояло вышеупомянутое дубовое кресло, и предались пламенной молитве, прося Люцифера, чтобы он поборол чары врагов, которые, как думал Пайк, мешали ему писать устав. Окончив эту молитву и взглянув на кресло, они увидели, что из деревянного оно вдруг сделалось золотым. На кресле лежала рукопись и в зале распространился сильный запах горячей серы – явный знак адского посетителя. На кресле они рассмотрели очень хорошо им известный иероглиф, представляющий собой подпись Баал-Зебуба (то же самое, что Вельзевула, демона, которому будто бы поклонялась секта Альберта Пайка, видного масона Шотландского обряда, бывшего генерала армии американских конфедератов. – Б. С.). Рукопись была писана прекрасным почерком, чернилами яркого зеленого цвета. Рукопись была написана на латинском языке и сопровождалась переводами на английский, испанский, французский, немецкий, португальский и голландский языки. В конце рукописи красовалась подпись Баал-Зебуба красными буквами ослепительной яркости». А потом во время собрания братьям-масонам явился в золотом кресле и сам Баал-Зебуб, председательствовавший на сборище. Третьей же

святыней Чарльстонского храма, по уверениям Батайля, был череп Якова (Жака) де Молэ, гротсмейстера (Великого Мастера) ордена тамплиеров (храмовников), рыцарей Соломонова храма, сожженного на костре во Франции 18 марта 1314 года по обвинению в ереси и сношениях с дьяволом. История этого черепа, согласно рассказу Батайля в изложении Орлова, была такова: «Как известно, главное преступление и злодейство храмовников состояло в том, что они в своих непрерывных войнах с Востоком скопили несметные богатства, которыми и завладели папа с королем, после того как прикончили орден. Но это мимоходом. Главная же суть в том, что череп сожженного Якова Молэ остался целым и невредимым. Но почему этот череп оказался священной вещью, когда попал к современным люциферитам-палладистам? Потому, что рыцари-храмовники были настоящие демонопоклонники, о чем прежде всего свидетельствует статуя Бафомета, хранящаяся в Чарльстонском капище, которая досталась палладистам тоже от храмовников. Масоны полагают или, лучше сказать, свято веруют, что Яков Молэ не весь сгорел на костре. Палач, заведовавший сжиганием, был подкуплен друзьями Молэ и устроил так, что когда Молэ был задушен дымом, то палач уменьшил огонь и в конце концов ему удалось сжечь только тело Молэ, голова же осталась цела, на ней обгорели лишь волосы и борода. Палач ее ловко скрыл и потом передал тем, кто его подкупил. После чего череп был очищен и вместе со статуей Бафомета отправлен в Шотландию». Обряд с черепом Молэ проходил следующим образом: «В описываемый день неподалеку от гранитного пьедестала с черепом было поставлено кресло, и на нем уселся д-р Макей; это очень важное лицо у палладистов; они считают, что в него преемственно перешла душа последнего гротсмейстера храмовников... Старик как бы совсем умер и оставался мертвым около часа, а потом благополучно воскрес. Как только старый Макей погрузился в свой мертвый сон, череп, лежавший на гранитной колонне, внезапно ярко осветился, словно бы внутри его вспыхнула электрическая лампа. Все огни в зале были тотчас потушены. Свет из черепа исходил сильный, напряженный, распространявшийся по всему помещению. Он с минуты на минуту усиливался, и через несколько времени из глазных впадин хлынули два могучие снопа пламени... это был настоящий живой огонь; он вырывался из черепа с громким свистом и воем, подобно пламени, вырывающемуся из трубы раскаленной печи».

Даже в косноязычном пересказе Орлова отчетливо проступала пародийность и юмор книги «Дьявол в XIX в.», которую всерьез могли принимать разве что простодушные католические священники и монахи. У Таксиля и Батайля Булгаков почерпнул идею соединения масонства с демонопоклонничеством и пародирования самого масонского обряда, который, впрочем, у автора «Мастера и Маргариты» наполняется также философским содержанием (в сцене Великого бала у сатаны).

Не исключено, что скрытая масонская символика в романе была своеобразной формой полемики с позицией властей, преследовавших масонов. Ведь еще в 1920 году на IV конгрессе Коминтерна Л. Д. Троцкий, которого, кстати, его враги самого подозревали в принадлежности к масонской ложе (только не могли прийти к согласию, к какой именно), заявил, что «масонство – мост, соединяющий в мирном сожительстве классовых врагов, и буржуазное орудие, усыпляющее сознание пролетариата».

Подчеркнем, что нет данных о том, что Михаил Булгаков был членом какой-либо масонской или масоновидной организации. Из булгаковских знакомых режиссер Ю. А. Завадский, для которого Булгаков писал пьесу «Полоумный Журден», был до революции розенкрейцером, а после 1917 года был членом мистического кружка, построенного по масонскому образцу. Однако нет доказательств, что в этот кружок, состоящий из людей театра, входил Булгаков. Кроме того, на заседаниях литературного кружка «Никитинские субботники» в 20-е годы Булгаков мог встречаться с одним из вождей русских розенкрейцеров поэтом Борисом Михайловичем Зубакиным, расстрелянным в 1938 году. Булгаков был также дружен с поэтом

Максимилианом Александровичем Волошиным, у которого гостил в Коктебеле в 1925 году. Как хорошо известно, Волошин в 1900-е годы в Париже вступил в масонскую ложу.

Обряд посвящения в мастера пародируется и после Великого бала у сатаны. Булгаковский Мастер, извлеченный Воландом из клиники Стравинского, получает от дьявола обратно сожженную рукопись романа о Понтии Пилате, подобно тому как, по утверждению Батайля, Альберт Пайк будто бы обрел рукопись масонского устава от самого Люцифера. Заключенная в этот роман проповедь добра и истины в учении Иешуа Га-Ноцри также совпадает с масонскими идеалами. В нем – как бы заветное слово масонского первого Великого Мастера Хирама. Автор повествования о Понтии Пилате всецело отдается своему произведению, отрекаясь от личной жизни, как и предписывал масонский устав посвященному в мастерскую степень. Подобно тому как знанием «божественной истины» обладал Хирам-Адонирам, у Булгакова такое знание – прерогатива Иешуа Га-Ноцри и Мастера. Мнимая смерть и бесследное исчезновение тел Мастера и его возлюбленной в эпилоге булгаковского романа тоже можно поставить в контекст мастерского ритуала, где посвящаемый сначала изображает положенного в гроб Хирама, а потом поднимается и произносит клятву мастера.

Масонская символика присутствует и в образе председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза (один раз в тексте он именуется секретарем МАССОЛИТа, и это, как и председатель, не только бюрократический, но и масонский термин). МАССОЛИТ может быть расшифрован в том числе и как «Масонский союз литераторов». Берлиоз и другие члены союза как бы создают новую, но ложную веру, стремясь на самом деле только к личному преуспеянию и приумножению имущества (стремление масонов к увеличению имущества всех членов союза отмечал, в частности, А. И. Булгаков). Гибель председателя МАССОЛИТа и появление его головы на Великом балу у сатаны пародирует рассказ Батайля о казни Жака де Молэ, чудесном спасении от огня его головы (отметим, что по тогдашней практике тело председателя МАССОЛИТа должно было подвергнуться кремации) и использовании черепа гроссмейстера тамплиеров в ритуале американских масонов-демопоклонников. Живой огонь, вырывающийся из глазниц черепа в фантастическом рассказе Батайля, превратился в «живые, полные мысли и страдания глаза» головы Берлиоза на балу у Воланда. Саму идею сделать главой масонов дьявола Булгаков, возможно, почерпнул у Батайля, сделавшего верховным руководителем масонов сатану Люцифера. Воланд в «Мастере и Маргарите» выполняет функции масона высшей степени, вроде Великого Командора. Убранство Нехорошей квартиры перед Великим балом у сатаны напоминает убранство масонской ложи перед обрядом посвящения – бесконечная темная зала, освещенная свечами. Священный египетский жук-скарабей на груди Воланда заставляет вспомнить об отмеченной А. И. Булгаковым связи масонского обряда с мистериями Древнего Египта и об указании Т. О. Соколовской на то, что Хирам-Адонирам был учеником египетских мастеров. Глаза Воланда – «правый с золотою искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ушко, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней» – олицетворяют тот колодец, куда предчувствовавший гибель мастер Хирам бросил золотой треугольник с «таинственным изображением имени Иеговы», символ божеского начала и всесовершенства духа. Одевание Воланда – черная хламида и шпага на боку в точности соответствует одеянию и вооружению Великого Командора в обряде посвящения в 30-ю степень Кадош, или рыцаря белого и черного Орла. В начале бала сатана предстает в нижнем белье, как и полагается посвящаемому, а облик Великого Командора принимает сразу после убийства барона Майгеля, чья алая кровь заливает крахмальную рубашку и жилет – традиционное масонское платье. Бесконечная же лестница, по ступеням которой Маргарита поднимается в Нехорошую квартиру на бал, напоминает таинственную лестницу в четырнадцать ступеней, устанавливающуюся в приемной ложи Кадош и символизирующую, согласно Соколовской, соединение «земного ничтожества» с небесным величием, незнания со всеведением (по этой

лестнице обязательно должен был всходить посвящаемый). Во время Великого бала у сатаны Маргарита стоит на левом колене, как и подобает кандидату на получение масонской степени. Здесь, с одной стороны, пародия на масонскую традицию, поскольку уставы XVIII–XIX веков, на которые опирались в своих исследованиях А. И. Булгаков и Т. О. Соколовская, не допускали женщин в состав лож. Однако, с другой стороны, тут можно усмотреть и знакомство автора «Мастера и Маргариты» с реальной практикой русского масонства начала XX в., когда отдельные женщины уже входили в масонский союз. Помимо Т. О. Соколовской масонкой была, например, видная общественная деятельница и публицистка социалистического толка Е. Д. Кускова, причем о ее масонстве было довольно широко известно. Череп Берлиоза играет роль кровавой чаши, куда стекает кровь посвящаемого в масонскую степень, соединяемая с кровью братьев-масонов. Черные фраки гостей на Великом балу у сатаны – это то же самое, что черные одежды на присутствующих при обряде посвящения в мастера. Соединение Мастера и Маргариты соответствует содержащемуся в масонском обряде пожеланию ученику «избрать себе подругу, обручиться ей яко невесте, сочетаться чистым и священным браком с премудростью, с небесною девою Софиєю». Пародия здесь в том, что олицетворяющая вечную женственность и премудрость Божию Маргарита вынуждена была стать ведьмой, чтобы соединиться с Мастером. Конечная награда Мастеру – не свет, а покой – также связывается с масонской символикой, поскольку масоны считаются «сынами света». Тут есть связь и с финалом «Фауста» Гёте, где дарование главному герою света совпадает с масонской традицией (Гёте, как известно, был масоном). Однако в соответствии с философской концепцией Булгакова Мастер не получает света.

С Коровьевым-Фаготом связано посвящение в степень Кадош – степень рыцаря белого и черного Орла. Не случайно во время визита буфетчика Театра Варьете Сокова в Нехорошую квартиру Гелла впервые называет первого помощника Воланда рыцарем. Детали обстановки, которые видит вошедший, соответствуют пародии на обряд посвящения именно в рыцарскую степень Кадош: «Войдя туда, куда его пригласили, буфетчик даже про дело свое позабыл, до того его поразило убранство комнаты. Сквозь цветные стекла больших окон... лился необыкновенный, похожий на церковный свет. В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость. Перед камином на тигровой шкуре сидел, благодушно жмурясь на огонь, черный котище. Был стол, при взгляде на который богобоязненный буфетчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой (в ранней редакции прямо говорилось, что на парче «были вышиты кресты, но только кверху ногами»; тем самым усиливалось сходство с тевтонскими крестами на бархатном покрытии балдахина во время посвящения в рыцари черного и белого Орла. – Б. С.)... У камина маленький, рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса, и сок капал в огонь, и в дымоход уходил дым». Соков видит и другие предметы, характерные для степени Кадош: «...На спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями». Шпаги здесь – это современное повторение мечей рыцарей черного и белого Орла. С орлом ассоциируются и орлиные перья беретов, а черно-красный плащ Воланда соответствует одеянию Великого Командора. Испытания, которыми в память о былых казнях тамплиеров подвергают посвящаемого в степень Кадош, пародийно воспроизведены в тех испытаниях, что выпали на долю Сокова в Нехорошей квартире. Согласно описанию Соколовской, кандидату в рыцари черного и белого Орла надевали на шею веревку – в память о рыцарях Храма, погибших на виселицах. Под буфетчиком Театра Варьете «с треском подломилась» скамейка, что символизирует скамейку, выбиваемую из-под ног висельника, а горящая жаровня – костры, на которых жгли тамплиеров. Испытаний Андрей Фокич не выдерживает. Согласно Соколовской, рыцарям степени Кадош

было предписано избегать семи пороков: «гордости, скупости, неумеренности, похоти, корыстолюбия, праздности, гнева». Воланд ставит вопросы перед Соковым таким образом, чтобы выяснить наличие или отсутствие у него всех этих грехов; выясняется, что похоть, неумеренность, гордость, праздность чужды Сокову – он не пьет вина, не интересуется женщинами, не привык к употреблению вкусной и дорогой пищи, не умеет веселиться и празднично проводить свое время. Зато буфетчик страдает скупостью и корыстолюбием и может разгневаться, как возмущается он, например, вопросом Воланда: «Вы когда умрете?» Соков, как и другие современные персонажи «Мастера и Маргариты», испытаний, которые должны пройти кандидаты на обретение различных степеней масонства, не осилил. Ни один из псевдомасонских обрядов в «Мастере и Маргарите» не доводится до конца. Воланд и его товарищи подмастерья уподоблены в романе обладателям высших масонских степеней, для которых характерна, по утверждению Соколовской, страстная проповедь «борьбы со злом силою». Сатане и его свите особенно присуще мщение – отличительная черта степени Кадош. Они наказывают Берлиоза, барона Майгеля и Алоизия Могарыча. Последний уподоблен строителю-подмастерью, предательски убившему Великого Мастера Хирама. Могарыч успел уже произвести в подвальчике булгаковского Мастера кое-какие строительные работы:

«– Я ванну пристроил, – стуча зубами, кричал окровавленный Могарыч и в ужасе понес какую-то околесицу – одна побелка... купорос...»

Во время последнего полета Фагот обретает облик рыцаря черного и белого Орла. В варианте 1936 года он выглядел следующим образом: «Луна лила бешеный свет, и теперь он заиграл на золотых застежках кафтана, на рукояти, на звездах шпор. Не было никакого Коровьева, невдалеке от мастера скакал, колол звездами бока коня рыцарь в фиолетовом. Все в нем было печально, и мастеру показалось даже, что перо с берета свешивается грустно». Здесь Коровьев-Фагот похож на тех рыцарей черного и белого Орла, которые, по словам Т. О. Соколовской, несколько модернизировали рыцарский костюм, надев короткие черные далматики (кафтаны) черного или белого цвета и пояса с серебряной или золотой бахромой, а также черные шляпы, украшенные золотым солнцем (у Булгакова вместо шляпы – берет с орлиным пером). В окончательном тексте рыцарский наряд Фагота превратился в традиционные рыцарские доспехи, как это и было в большинстве лож степени Кадош; а прегрешение, за которое он понес наказание, стало прямо связываться с темой света и тьмы: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом...

– Почему он так изменился? – спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

– Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, – ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, – его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»

Здесь в качестве символа печали, траура и смерти выбран не черный, принятый в ложе степени Кадош, а фиолетовый, тоже традиционный в этом качестве для западного христианства. Поскольку рыцари белого и черного Орла именовали себя «сынами света» и «сынами солнца», каламбур насчет солнца и тьмы являлся для них вещью предосудительной и мог быть сочтен гордыней – одним из семи запретных для степени Кадош пороков. В наказание Коровьева-Фагота превратили в шута.

Отметим, что одно из занятий, которым предлагает Воланд заняться Мастеру в последнем

приюте – «сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула», хотя и восходит к соответствующему эпизоду «Фауста», имеет, как, впрочем, и у Гёте, масонскую окраску. Т. О. Соколовская в статье «Масонские системы» рассказывает о так называемой Теоретической степени масонства, которая «есть посредствующее звено между свободным каменщицеством и высшим собратством избранных просветленных, т. е. «внутренним орденом»... к принятию в теоретические философы избирались достойнейшие питомцы масонского приуготовительного училища, иоанновские мастера; однако им предоставлялось еще время пройти одну или две (смотря по системе) степени шотландского масонства, «дабы к философским работам способными соделать»...

В русских архивах сохранились многочисленные списки предметов для занятий масонов в степени теоретических братьев, но многие из них писаны шифром и трудно поддаются толкованию: не всегда возможно угадать границу между иносказанием и действительностью. Таковы, например, подробнейшие описания «создания гомункула в хрустальных ретортах из майской росы и человеческой крови» (этот процесс следует понимать как метафору соединения мужского и женского начала, крови и росы, с целью достижения андрогина – двуполого совершенного существа. – Б. С.)...» Фактически Воланд обещает Мастеру производство в следующую степень – теоретического философа. Показательно, что действие московских сцен «Мастера и Маргариты» происходит в мае, так что один ингредиент гомункула оказывается прямо под рукой. Другим ингредиентом, очевидно, должна послужить кровь убитого на Великом балу у сатаны барона Майгеля. По утверждению присутствующих, эта кровь «давно ушла в землю», так что она вполне может соединиться с майской росой и тем самым сделать возможным сотворение гомункула. Полет Мастера в черном ночном небе к последнему приюту в скалах (вспоминается и шубертовское «Черные скалы – мой покой», произносимое во время последнего полета Коровьевым-Фаготом в варианте 1931 года), где герой должен обрести степень теоретического философа, ассоциируется с мрачной обстановкой теоретических лож. Т. О. Соколовская утверждала: «В противоположность светлому, красивому убранству лож иоанновского масонства и причудливой обстановке красных шотландских лож ложи, предназначавшиеся для заседаний теоретических братьев, были мрачны, их убрали черным сукном и черным шелком». Поскольку теоретическая степень занимала промежуточное положение между низшим, иоанновским масонством и высшим, андреевским, неполнота награды, данной булгаковскому герою, может найти здесь свое объяснение. Как предупреждал Воланд Мастера в ранней редакции: «Ты не поднимешься до высот, не будешь слушать мессы...» Последний приют, где творец романа о Понтии Пилате сможет наслаждаться покоем, находится на границе света и тьмы. Возлюбленный Маргариты не поднимается до степени рыцарей черного и белого Орла – «сынов света», но оказывается выше обладателей степеней иоанновского масонства, которым, по Соколовской, «открыты были лишь символы кристаллически чистого учения нравственного усовершенствования и служения на пользу страждущего человечества». Таким «голым светом», говоря словами Воланда, способен наслаждаться только одномерно мыслящий Левий Матвей, не только ученик Иешуа Га-Ноцри, но и как бы обладатель низшей, ученической степени масонства. Булгаковский Мастер выше столь примитивного понимания светлого начала, однако сам не способен к борьбе и мщению, хотя и готов признать способность зла творить благо. Поэтому он не в состоянии достичь высших степеней андреевского, или шотландского масонства.

Примечательно, что Булгаков употреблял масонские термины в своей переписке. В частности, в письме философу и литературоведу П. С. Попову от 19 марта 1932 года он, имея в виду гибель великого поэта Александра Пушкина, утверждал: «Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжелую пистолетную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине. Меняется оружие!» Здесь писатель

иносказательно говорит о критической заметке драматурга Всеволода Вишневского, сорвавшей постановку «Кабалы святош» в ленинградском Большом драматическом театре (сам Вишневский спародирован в «Мастере и Маргарите» как злобный, но не чуждый материальных благ критик Мстислав Лаврович). Себя, как и Пушкина, Булгаков произвел в высшую степень писательского ордена по аналогии с орденом масонским.

Масонскую символику в «Мастере и Маргарите» Булгаков органически соединил с христианским преданием. Бриллиантовый треугольник на портсигаре Воланда, предъявляемом литераторам на Патриарших, – это отчетливо масонский знак, олицетворение того золотого треугольника, который обреченный мастер Хирам-Адоирам бросил в глубокий колодец. В книге британского историка и богослова епископа Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве, можно прочесть: «Чтобы показать им (главным священникам, книжникам, раввинам, представителям всех классов Синедриона. – Б. С.), что самое писание пророчественно обличает их, Христос спросил, неужели они никогда не читали в Писании (Пс. СХVII) о камне, который отвергнут был строителями, но который тем не менее по чудесным целям Божиим сделался главой угла? Как могли они дальше оставаться строителями, когда весь план их строительства был отвергнут и изменен? Разве древнее мессианское пророчество не показывает ясно, что Бог призовет других строителей на строительство своего храма? Горе тем, которые претыкались, как это было с ними, об этот отвергнутый камень; но даже и теперь еще было время избежать конечной гибели для тех, на кого может упасть этот камень. Отвергать Его в Его человечестве и смирении уже значило терпеть прискорбную потерю; но оказаться отвергающим Его, когда Он придет во славе, не значило ли бы это «окончательно погибнуть от лица Господа»? Сесть на седалище суда и осуждать Его – значило навлекать погибель на себя и на народ; но быть осужденным от Него – не будет ли это значить быть «стертым во прах» (Дан., II, 34–44)?» Масонский треугольник на портсигаре Воланда мог быть истолкован Булгаковым как краеугольный камень (отвергнутый камень, который чудесным образом сделался главой угла).

Слова Ивана Бездомного: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!» – неожиданным образом оказываются связаны с темой масонства. Весной 1926 года в Ленинграде ОГПУ арестовало членов масонского кружка мартинистов во главе с Борисом Викторовичем Кириченко, имевшим псевдонимы Астромов и Ватсон. Этот бывший гвардейский офицер стал в революцию юрисконсультом Смольного. Он являлся генеральным секретарем «Автономного русского масонства», а в момент ареста служил финансовым инспектором губернского отдела народного образования. Подробный рассказ о деле Кириченко-Астромова и его товарищей, осужденных постановлением коллегии ОГПУ на 3 года лагерей, был напечатан в вечернем выпуске «Красной газеты» 15 июня 1928 года. Там, в частности, среди членов астромовского кружка упоминались «последователи Канта, вычищенные из партии». Таким образом, если не сам И. Кант, то его последователи-масоны в СССР в конце 20-х годов имели все шансы очутиться в Соловецком концлагере. Отметим, что в последнем полете Мастер летит в костюме XVIII века, уподобляясь как Канту, так и обладателю масонской степени теоретического философа.

В том же очерке «Красной газеты» указывалось, что Астромов был гипнотизером и вместе с другим масоном Гредигером утверждал, что живет уже две тысячи лет. В «Мастере и Маргарите» Воланда, во многом действующего как обладателя высшей масонской степени, принимают за гипнотизера, а живет он никак не менее девятнадцати веков, раз присутствовал при допросе Понтием Пилатом Иешуа Га-Ноцри. Авторы очерка известные журналисты братья Тур (Леон Давидович Тубельский и Петр Львович Рыжей) писали, что руководители ленинградских масонов «выставляли масонство как философское, умозрительное течение, культурно-этический профсоюз, ничего общего с западным политиканствующим масонством

не имеющий. Более того, Астромов (кстати сказать, участник штурма Зимнего в октябре 1917 года. – Б. С.) декларировал масонство, как попутчика ВКП(б) и исторически «доказывал» общность целей автономного русского масонства и... коммунистической партии». После ареста Астромов даже написал письмо И. В. Сталину с изложением этих идей, оставшееся без ответа. Не исключено, что дело кружка Астромова, показавшее живучесть масонов в советских условиях, стало одним из побудительных мотивов для Булгакова широко использовать масонскую обрядность в «Мастере и Маргарите».

Таким образом, на вопрос, вынесенный в заглавие главы, можно ответить утвердительно. И Воланд, и его свита, и Мастер со своей возлюбленной оказываются носителями высших масонских степеней, причем иерархию естественным образом возглавляет Воланд. «Масонская составляющая» здесь помогает потусторонним силам и творцу романа о Пилате и Иешуа сохранить нравственное содержание учения Га-Ноцри, оправдывает миссию, связанную с извлечением гениального Мастера из враждебной ему Москвы.

«Тысяча девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной». Хронология, структура и магия чисел «Мастера и Маргариты»

Основной замысел булгаковского романа сводился к тому, чтобы от достойного сатирического осмеяния современного советского мира через буффонаду, юмор и скептическую философию потустороннего мира, где властвуют Воланд и его свита, привести читателя к высокому идеалу древней легенды, к учению Иешуа Га-Ноцри, возникшему в ершалаимском мире и утверждающему торжество нравственно прекрасного и доброго человека, которого никакие муки и страдания не могут заставить отказаться от веры в добро.

Хронология событий как в московской, так и в ершалаимской части «Мастера и Маргариты» играет ключевую роль в идейном замысле и композиции. Однако в тексте романа прямо точное время действия нигде не названо. В редакции 1929–1930 годов события в большинстве вариантов происходили в июне 1933 или 1934 года (как и в повести «Роковые яйца», дистанция от времени работы над произведением была сначала взята в 4 года). В 1931 году в сохранившихся набросках начало действия было отодвинуто в еще более отдаленное будущее – к 14 июня 1945 года. Вместе с тем уже в редакции 1929 года присутствовала и весенняя датировка московских сцен. Там Иван Бездомный захватил катафалк с телом Михаила Александровича Берлиоза, въехал на Крымский мост, слетел с него, раскинув руки, в воду, а следом за ним свалился катафалк с гробом, причем «ничего не осталось – даже пузырей – с ними покончил весенний дождь».

В самых ранних вариантах романа и московские, и ершалаимские сцены были приурочены к одним и тем же июньским дням. Июньская датировка могла быть связана с христианским праздником Дня Вознесения Господня, отмечаемым в 1929 году 14 июня. Вероятно, поэтому визит буфетчика Театра Варьете к Воланду с требованием замены поддельных денег настоящими на следующий день после сеанса черной магии происходил в редакции 1929–1930 годов 12 июня, а следовательно, сатана со свитой и Мастером оставлял Москву как раз в ночь на 14 июня.

Однако месяц нисан, на который в Евангелиях приходятся события Страстной недели, распятия и Воскресения Иисуса Христа, в разные годы соответствовал марту или апрелю юлианского календаря (так называемого старого стиля), но никогда – июню. А приуроченность визита Воланда со свитой в Москву на Страстную неделю, несомненно, представлялась Булгакову соблазнительной возможностью. Между тем в XX веке православные Страстная неделя и Пасха ни в одном году не могут приходиться на июнь. Если еще в 1933 году в

сохранившейся хронологической разметке глав события в московских сценах в первых главах были приурочены к июню, то в последних Булгаков уже стал исправлять июньскую датировку на майскую, вернувшись к весенней приуроченности действия одного из вариантов 1929 года. В окончательном тексте романа нет точного указания, когда именно происходит встреча Воланда с литераторами на Патриарших прудах, но, оказывается, эту дату несложно вычислить.

Если исходить из предположения, что московские сцены «Мастера и Маргариты», как и ершалаимские, происходят на православной Страстной неделе (православные – большинство верующих в Москве), то требуется определить, когда Страстная среда в XX веке приходится на май по григорианскому календарю (так называемому новому стилю), принятому в России с 14 февраля 1918 года. Именно в среду, в этот страшный майский вечер, Воланд и его свита прибыли в Москву. Выясняется, что только в 1918 и 1929 годах Страстная среда падала на 1 мая. Больше в XX веке такого совмещения, по-своему символического, не происходило. 1 мая – это официальный советский праздник, отмечавшийся шумными и многолюдными демонстрациями. Еще в 1918 году философ и богослов С. Н. Булгаков в работе «На пиру богов» выражал возмущение столь кощунственным совпадением и высказывал сожаление, что интеллигенция прореагировала должным образом на отказ властей уважать чувства верующих только в тот злополучный год, а раньше и сама грешила равнодушием к вере. Однако 1918 год как время действия московской части последнего булгаковского романа отпадает – в романе изображена явно не эпоха военного коммунизма, когда не было даже червонцев, которыми так щедро одаривают спутники Воланда публику в Театре Варьете. Визит сатаны и его свиты происходит в Москву эпохи нэпа, хотя эпоха эта уже на изломе. Очевидно, действие происходит в 1929 году, когда Пасха приходилась на 5 мая (22 апреля по ст. ст.). 1929 год был провозглашен И. В. Сталиным годом «великого перелома», призванного покончить с нэпом и обеспечить переход к сплошной коллективизации и индустриализации. Тогда же переломилась и судьба Булгакова: все его пьесы оказались под запретом. Если 1918 год оказался годом Гражданской войны и временем действия первого романа Булгакова «Белая гвардия», то другой год столь же рокового совпадения социалистического праздника и Страстной среды стал хронологическим стержнем «последнего закатного» булгаковского романа. Горькой иронией можно счесть здесь то, что повествование начинается в День международной солидарности трудящихся. Люди в Москве оказываются разобщены еще сильнее, чем прежде. А спешащий на первомайское торжественное заседание председатель МАССОЛИТа Берлиоз давно уже думает только о собственном благополучии и следованию конъюнктуре, а не о свободном литературном творчестве. Ночь же на 1 мая – это знаменитая Вальпургиева ночь, великий шабаш ведьм на Брокене, восходящий еще к языческому древнегерманскому весеннему празднику плодородия. Прямо после Вальпургиевой ночи Воланд со свитой прибывает в Москву.

В «Мастере и Маргарите» есть еще ряд доказательств приуроченности московских сцен именно к периоду со среды до субботы Страстной недели (седмицы) 1929 года (последний полет Воланда, его товарищей и Мастера и Маргариты происходит в ночь на Пасху, с субботы 4-го на воскресенье 5 мая). Одно из таких доказательств можно найти, как мы уже упоминали, в истории Фриды. Посещение Воландом Москвы именно в начале мая доказывается и тем, что Степан Богданович Лиходеев, увидев печать на двери Берлиоза, сразу думает о своем разговоре с председателем МАССОЛИТа, происходившем, «как помнится, двадцать четвертого апреля вечером». Разговор этот состоялся недавно, иначе Степа вряд ли бы мог помнить точную дату. Если принять первомайскую датировку начала событий в романе, то разговор с Берлиозом, который вспомнил испуганный исчезновением соседа и печатью на его двери Лиходеев, был недельной давности, и директор Театра Варьете не успел его позабыть.

В одном из вариантов последней редакции романа, написанном в 1937 году, на предложение

поэта Ивана Бездомного отправить Иммануила Канта годика на три в Соловки Воланд ответил, что «водрузить его в Соловки невозможно по той причине, что он уже сто двадцать пять лет находится в местах, гораздо более отдаленных от Патриарших прудов, чем Соловки». Кант, как известно, скончался 12 февраля 1804 года, так что происходящее на Патриарших оказывается однозначно приурочено, принимая во внимание слова о майском вечере, к маю 1929 года. В окончательном тексте Булгаков заменил «сто двадцать пять лет» на «с лишком сто лет», чтобы избежать прямого указания на время действия, но косвенные указания на Страстную неделю 1929 года сохранил.

Присутствуют в романе и приметы конца эпохи нэпа. Извозчики на улицах еще соседствуют с автомобилями, еще функционируют писательские организации (РАПП, МАПП и т. д.), которые были распущены в 1932 году и стали образцом для МАССОЛИТа, вполне процветавшего в момент появления Воланда и его товарищей. В то же время в «Мастере и Маргарите» есть и ряд анахронизмов по отношению к 1929 году, например, упоминание троллейбуса, увозящего дядю Берлиоза Поплавского к Киевскому вокзалу, прочь от Нехорошей квартиры. Троллейбусы появились в Москве только в 1934 году, но вошли в роман чисто механически вместе с эпизодом, написанным в середине 30-х годов.

Отметим, что время действия московских сцен булгаковского романа непосредственно предшествуют одной важной календарной реформе в СССР. В марте 1930 года традиционная семидневная неделя была заменена на пятидневную, а в ноябре 1931 года – на шестидневную (пять дней рабочих, шестой – выходной), в связи с чем прежние названия дней были заменены казенно-канцелярскими терминами: «первый день шестидневки», «второй день шестидневки» и т. д. Возврат к прежней семидневной неделе и названиям ее дней произошел только в июне 1940 года. Советская власть стремилась порвать с календарем, тесно связанным с христианской религией, Булгаков же своим романом как бы восстанавливал непрерывность культуры в таком важном измерении человеческого бытия, как время.

В «Мастере и Маргарите» отразилась антирелигиозная кампания, развернутая в советских газетах на Страстную неделю 1929 года. Например, в «Вечерней Москве» 29 апреля была помещена статья М. Шеина «Маскарад. Классовый враг под флагом религии». В булгаковском романе упоминается похожая по названию статья «Враг под крылом редактора», направленная против романа Мастера о Понтии Пилате и принадлежащая перу критика Аримана, чья фамилия (или псевдоним) заставляет вспомнить носителя злого начала в зороастрийской религии. В статье М. Шеина, в частности, сообщалось, что осенью 1928 года в Брянске «местный православный архиерей в качестве почетного гостя присутствовал на богослужении в еврейской синагоге в праздник «Судный день». В том же номере газеты в статье Э. Гарда «Зарисовки с натуры в бывшем божьем особняке» рассказывалось о том, как в здании церкви разместилась выставка Наркомздрава. Это вызвало недоумение у старушек, по привычке зашедших в храм, где «на стенах вместо постных святых – картины и музейные экспонаты на боевую тему: «Как быть всегда здоровым». Воланд и его свита, заняв Нехорошую квартиру, служат там «черную мессу», причем Азazelло говорит про Степана Богдановича Лиходеева, что «он такой же директор, как я архиерей!». Пришедший в квартиру буфетчик Театра Варьете Соков застаёт там как бы церковную атмосферу: свет из окон похож на тот, что бывает в церкви, стоит запах ладана, а стол покрыт церковной парчой. В редакции 1929 года буфетчик после неудачного визита к Воланду отправлялся в храм, который оказался превращен в аукционную камеру по продаже музейных экспонатов вроде шубы царя Александра III. При этом, как и в заметке Э. Гарда, «ни одного лика святого не было в храме. Вместо них, куда ни кинь взор, висели картины самого светского содержания».

Интересно, что 12 июня 1929 года, как сообщила на следующий день газета «Правда», в

Москве докладами секретаря ЦКК видного антирелигиозного публициста Емельяна Ярославского (М. И. Губельмана) и Н. И. Бухарина открылся Всесоюзный съезд безбожников. В первой редакции романа, датируемой 1929 годом, к 12 июня были приурочены все чудеса, которые последовали за сеансом черной магии в Театре Варьете. В окончательном тексте за ними в тот же день следовал Великий бал у сатаны. Можно предположить, что и в ранней редакции подобный бал или шабаш также непосредственно следовал за чудесами черной магии и приходился на 12 июня, пародируя съезд безбожников.

Отметим еще одно обстоятельство. 1 мая 1929 года, судя по газетным сообщениям, в Москве наблюдалось резкое потепление, необычное для этого времени года. Булгаков трансформировал это явление природы в небывало жаркий вечер первого дня, когда Воланд со свитой прибыли в Москву. Здесь писатель учитывал, что сатану традиционно связывали с адским пламенем, и поэтому его приближение вызывает сильную жару.

Скрытая датировка действия содержится и в возрасте автобиографического героя – Мастера. Это – «человек примерно лет тридцати восьми», а именно столько Булгакову исполнилось 15 мая 1929 года, через неделю после сдачи в «Недра» главы из романа и ровно через две недели после того, как Воланд и его компания очутились на Патриарших. Любопытно, что в 1937 и 1939 годах, читая рукопись, а затем машинопись «Мастера и Маргариты» близким друзьям, автор, как явствует из дневника Е. С. Булгаковой, вольно или невольно приурочил окончание чтений к 15 мая – собственному дню рождения. Возможно, тем самым писатель стремился подчеркнуть не только автобиографичность, но и время действия московских сцен романа.

В редакции романа, писавшейся в 1929 году, срок, прошедший с момента суда над Иешуа Га-Ноцри и его казни до появления в Москве Воланда со свитой и извлечения из лечебницы Мастера, был определен точно. Здесь Иешуа говорил Пилату, что «тысяча девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной». Появление в Москве Воланда, рассказывающего свой вариант Евангелия, и Мастера, создающего роман о Понтии Пилате, совпадающий с рассказом сатаны, как раз и означает выяснение истины, открытой Иешуа, но искаженной переписчиками. Если московские сцены датированы 1929 годом, то срок в 1900 лет должен указывать, что ершалаимские сцены относятся к 29 году. В окончательном тексте период между древней и современной частями указан менее точно, чтобы избежать прямого обозначения времени действия. Тут Воланд в финале говорит Мастеру и Маргарите, что Понтий Пилат несет свое наказание уже «около двух тысяч лет». Однако и в последней редакции романа сохранился ряд косвенных указаний на 29 год как на дату ершалаимских сцен, а следовательно, и на 1900-летний промежуток, отделяющий от них московские сцены.

Из чрезвычайно популярной во второй половине XIX и в начале XX в. книги французского историка религии Эрнста Ренана «Жизнь Иисуса» (1863), выписки из которой сохранились в подготовительных материалах к роману, Булгаков знал, что казнь Иисуса была приурочена к иудейской Пасхе, отмечавшейся 14 нисана и падавшей на пятницу. Допрос Пилатом Иешуа и казнь происходят именно в этот день, гибель Иуды из Кириафа – в ночь на субботу, 15 нисана, встреча же Пилата с Левием Матвеем приходится на утро субботы. Кроме того, как вспоминает Левий Матвей, в среду, 12 нисана, Иешуа покинул его у огородника в Вифании, затем последовали арест Га-Ноцри и его допрос в Синедрионе, о которых лишь упоминается, чтобы сохранить классическое единство времени (в течение дня) основного действия. Таким образом, все события ершалаимских сцен, как и московских, укладываются в четыре дня Страстной недели, со среды до субботы.

Э. Ренан отмечал, что на пятницу 14 нисана приходилось в 29, 33 и 36 годы, которые, следовательно, могли быть годами казни Иисуса. Французский историк склонялся к

традиционному 33 году, считаясь с евангельскими показаниями о трехлетней проповеди Иисуса Христа и принимая, что ей непосредственно предшествовала проповедь Иоанна Крестителя, приходящаяся на 28 год. Ренан отверг 36 год как возможную дату казни Иисуса, поскольку в этом году еще до Пасхи главные действующие лица – римский прокуратор Понтии Пилат и иудейский первосвященник Иосиф Каифа лишились своих постов. Возраст же казненного Иисуса историк оценивал в 37 лет. У Булгакова Иешуа гораздо моложе, а его проповедническая деятельность продолжается короткое время. Данные обстоятельства, если связать их с евангельской датировкой проповеди Иоанна Крестителя 28 годом (согласно исследованиям историков), указывают на 29 год как на наиболее вероятное время действия в ершалаимских сценах «Мастера и Маргариты». Автор указывает, что Га-Ноцри – человек «лет двадцати семи».

Проповедовал он явно недолго, потому что, хотя его красноречие оценил сам Пилат, Иешуа успел увлечь за собой единственного ученика, а всезнающий, благодаря начальнику тайной стражи Афранию, прокуратор впервые услышал о Га-Ноцри только после его ареста. По ходу повествования Афраний упоминает, что он «пятнадцать лет на работе в Иудее» и «начал службу при Валерии Грате». Из книги немецкого религиоведа А. Мюллера «Понтии Пилат, пятый прокуратор Иудеи и судья Иисуса из Назарета» (1888) Булгаков выписал годы прокуратуры как Понтия Пилата, так и Валерия Грата. Последний правил Иудеей с 15 по 25 годы. Следовательно, если Афраний произносит свою речь в 29 году, то первым годом его службы действительно должен быть первый год прокуратуры Валерия Грата – 15 год н. э.

События московских глав в пародийном, сниженном виде повторяют события ершалаимских через промежуток ровно в 1900 лет. В финале романа в Пасхальную ночь на воскресенье московское и ершалаимское время сливаются воедино. Это одновременно и 5 мая (22 апреля) 1929 года, и 16 нисана 29 года (точнее, того года иудейского календаря, который приходится на этот год юлианского календаря) – день, когда должен воскреснуть Иешуа Га-Ноцри, и его видят только что прощенный Понтий Пилат, Мастер с Маргаритой и Воланд со своими помощниками. Становится единым пространство московского и ершалаимского миров, причем происходит это в вечном потустороннем мире, где властвует «князь тьмы» Воланд. Ход современной жизни смыкается с романом Мастера о Понтий Пилате. Оба этих героя обретают жизнь в вечности, как это было предсказано Пилату – внутренним голосом, говорившим о бессмертии, а Мастеру – Воландом, после прочтения романа о прокураторе Иудеи. Роман о Пилате в сцене последнего полета стыкуется с «евангелием от Воланда», и сам Мастер, прощая прокуратора, в один и тот же миг завершает и собственное повествование, и рассказ сатаны. Затравленный в земной жизни автор романа о Понтий Пилате обретает бессмертие в вечности. Временная дистанция в 19 столетий при этом как бы свертывается, дни недели и месяца в древнем Ершалаиме и современной Москве совпадают. Такое совпадение действительно происходит во временном промежутке в 1900 лет, включающем в себя целое число 76-летних лунно-солнечных циклов древнегреческого астронома и математика Калиппа – наименьших периодов времени, содержащих равное число лет по юлианскому и иудейскому календарям. День христианской Пасхи становится днем воскресения Иешуа в высшей надмирности и Мастера в потустороннем мире Воланда.

Три основных мира «Мастера и Маргариты» – древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский не только связаны между собой (роль связки выполняет мир сатаны), но и обладают собственными шкалами времени. В потустороннем мире оноечно и неизменно, как бесконечно длящаяся полночь на Великом балу у сатаны. В ершалаимском мире – время прошедшее, в московском мире – настоящее. Эти три мира имеют три коррелирующих между собой ряда основных персонажей, причем представители различных миров формируют триады, объединенные функциональным подобием и сходным взаимодействием с персонажами своего

мира, а в ряде случаев – и портретным сходством.

Первая и наиболее значимая триада – это прокуратор Иудеи Понтий Пилат – «князь тьмы» Воланд – директор психиатрической клиники профессор Стравинский. В ершалаимских сценах события развиваются благодаря действиям Понтия Пилата. В московских сценах все происходит по воле Воланда, который безраздельно царит в потустороннем мире, проникающем в мир московский всюду, где нарушены моральные и нравственные устои. Стравинскому же в его клинике вынуждены беспрекословно подчиняться персонажи московского мира, ставшие жертвами Воланда и его свиты. Свои свиты есть также у Пилата и Стравинского. Пилат пытается спасти Иешуа, но терпит неудачу. Воланд спасает Мастера, но только в своем, потустороннем мире, тогда как Стравинский безуспешно пытался спасти автора романа о Понтии Пилате в мире московском. Власть каждого из трех по-своему ограничена. Пилат не способен помочь Иешуа из-за своего малодушия. Воланд лишь предсказывает будущее тем, с кем соприкасается, и пробуждает дьявольские наклонности у своих жертв. Стравинский же оказывается не в силах предотвратить земную гибель Мастера или вернуть полное душевное спокойствие Ивану Бездомному.

Между персонажами первой триады существует портретное сходство. Воланд – «по виду – лет сорока с лишним» и «выбрит гладко». Стравинский – «тщательно, по-актерски обритый человек лет сорока пяти». У сатаны есть традиционный отличительный признак – разные глаза: «правый глаз черный, левый почему-то зеленый», «правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, а левый – пустой и черный, вроде как узкое угольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней». Профессор же – человек с «очень пронзительными глазами». Внешнее сходство Стравинского с Пилатом отмечает при первой встрече с профессором Иван Бездомный, живо представляющий себе прокуратора Иудеи по рассказу Воланда. Бездомный обращает внимание и на то, что директор клиники, как и римский прокуратор, говорит на латыни. Отмечу, что одним из прототипов Стравинского, вероятно, послужил профессор Григорий Иванович Россолимо – директор клиники 1-го МГУ, возглавлявший лабораторию экспериментальной психологии при Неврологическом институте.

У Стравинского был и литературный прототип – доктор-психиатр Равино из рассказа Александра Беляева «Голова профессора Доуэля». Вероятно, фамилия Равино также произошла от Россолимо. Доктор Равино, человек с демоническим обликом, возглавляет клинику, которая, как и клиника Стравинского, во многом выполняет функции тюрьмы (Стравинский подобен Воланду). Скорее всего фамилия Равино натолкнула Булгакова, знакомого с рассказом Беляева и уже назвавшего одного из персонажей Михаилом Александровичем Берлиозом, дать другому фамилию Стравинский, создав тем самым своеобразную «музыкальную переключку» – в честь известных композиторов Гектора Берлиоза и Игоря Федоровича Стравинского. Что же касается расположения его клиники, то исследователи помещают ее на место Химкинской городской больницы № 1 (Правобережная ул., 6а). С 1928 года здесь находилась Московская областная больница с крупным нервно-психиатрическим отделением. Она помещалась в особняке стиля модерн (с чертами рыцарского замка), построенном по заказу купца С. П. Патрикеева знаменитым архитектором Ф. О. Шехтелем в 1908 году. Из клиники Стравинского, похожей на старинный замок, открывался вид на «веселый сосновый бор» за рекой. Такой же бор лежит на другом берегу Москвы-реки против Химкинской больницы. Путь к ней из центра города проходит по Ленинградскому шоссе, как и к клинике Стравинского. Еще до революции С. П. Патрикеев создал в особняке Шехтеля самую современную по тем временам больницу, оборудование для которой заказывалось на лучших заводах Германии и Швейцарии. Таким же новейшим оборудованием снабжена и клиника Стравинского.

Вторая триада: Афраний, первый помощник Понтия Пилата, – Коровьев-Фагот, первый

помощник Воланда, – врач Федор Васильевич, первый помощник Стравинского. Связь между Афранием и Фаготом устанавливается на основе замечательного соответствия их имен. В статье «Фагот» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона указывается, что изобретателем этого музыкального инструмента был итальянский монах Афранио. Между персонажами есть и внешнее сходство. У Афрания «маленькие глаза... под прикрытыми, немного странноватыми, как будто припухшими веками», в них «светилось незлобное лукавство», и вообще начальник тайной стражи «был наклонен к юмору». У Коровьева «глазки маленькие, иронические и полупьяные», и он действительно неистощимый шутник, своими шутками наказывающий тех, кто прогневил Воланда. Афраний же, по негласному приказу Пилата, карает Иуду из Кириафа за предательство смертью. Сходны и отдельные эпизоды с участием Афрания и Коровьева. Так, Пилат, после того как намеками дал понять, что Иуду надо убить, вспоминает, что однажды Афраний одолжил ему денег одарить толпу нищих в Ершалаиме. Этот эпизод придуман прокуратором, чтобы представить переданное начальнику тайной стражи вознаграждение за будущее убийство возвращением старого долга. Коровьев-Фагот проливает дождь денег в Театре Варьете. Но червонцы, которыми он по воле Воланда одаривает публику, столь же мнимые, как и монеты, будто бы одолженные Афранием Пилату для ершалаимской черни, и превращаются в простые бумажки. У врача Федора Васильевича, третьего члена триады, есть сходство как с Афранием, так и с Коровьевым. Афраний во время казни Иешуа и Федор Васильевич во время первого допроса Ивана Бездомного восседают на одинаковых высоких табуретках на длинных ножках. Коровьев носит пенсне и усы, врач Федор Васильевич – очки и усы с клиновидной бородкой.

Третья триада: кентурион Марк Крысобой, командир особой кентурии, – Азazelло, демон-убийца, – Арчибальд Арчибальдович, директор ресторана Дома Грибоедова. Все трое выполняют палаческие функции, последний, правда, только, в воображении рассказчика «Мастера и Маргариты», когда превращается из директора ресторана в капитана пиратского брига в Карибском море, вздергивающего на рее незадачливого швейцара. «Холодный и убежденный палач» Марк Крысобой имеет своим аналогом в современном мире довольно юмористическую фигуру. Члены данной триады обладают и портретным сходством. Марк Крысобой и Арчибальд Арчибальдович высокого роста и широкоплечи. Кентурион при своем первом появлении закрывает собой солнце, а директор ресторана Дома Грибоедова предстает перед читателями как видение в аду. У Марка Крысобоя и Арчибальда Арчибальдовича широкие кожаные пояса с оружием (у директора ресторана, правда, – только в воображаемом облике пирата). Как у Азazelло, так и у Крысобоя – изуродованное лицо и гнусавый голос. И у всех троих палачей в романе Булгакова есть «смягчающие вину обстоятельства». Марка Крысобоя, по убеждению Иешуа, злым сделали те, кто изуродовал его, и Га-Ноцри не винит кентуриона в своей смерти. Азazelло убивает предателя барона Майгеля в потустороннем мире, заранее зная, что через месяц тому все равно предстоит закончить свой земной путь. Арчибальд Арчибальдович же совершает только воображаемую казнь.

Четвертая триада – это животные, в большей или меньшей степени наделенные человеческими чертами: Банга, любимый пес Пилата, – кот Бегемот, любимый шут Воланда, – милицейский пес Тузбубен, современная копия собаки прокуратора. Банга, единственное существо, понимающее и сочувствующее Пилату, в московском мире вырождается пусть в знаменитую, но милицейскую собаку. Отметим, что имя Банга – это домашнее прозвище второй жены Булгакова Любви Евгеньевны Белозерской, образовавшееся путем эволюции различных уменьшительных имен: Люба – Любаня – Любан – Банга (все эти имена встречаются в письмах Булгакова к Л. Е. Белозерской и в мемуарах последней).

Пятая триада – единственная, которую формируют персонажи-женщины: Низа, агент Афрания, – Гелла, агент и служанка Фагота-Коровьева, – Наташа, служанка (домработница)

Маргариты. Низа заманивает в ловушку Иуду из Кириафа, Гелла привлекает на гибельный для него Великий бал у сатаны барона Майгеля и вместе с обратившимся в вампира администратором Варенухой едва не губит финдиректора Театра Варьете Римского. В Нехорошей квартире при Коровьеве-Фаготе она выполняет роль служанки-горничной, поражая своим экстравагантным видом (большой шрам на шее, а из одежды – только кокетливый кружевной фартучек и белая наколка на голове) «неудачливых визитеров». Гелла, по определению Воланда, «расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать». Те же качества присущи и Наташе, пожелавшей сопровождать свою госпожу даже на Великом балу у сатаны.

На этом исчерпываются триады, в которые входят Воланд, Пилат, Стравинский и члены их свит. В этой группе триад персонажи современного мира лишены каких-либо существенных отрицательных черт, да и персонажи потустороннего и ершалаимского миров здесь скорее вызывают улыбку или сочувствие.

Герои романа, противостоящие Пилату и Воланду и стремящиеся погубить Иешуа Га-Ноцри и Мастера, образуют две триады. Шестую по общему счету формируют: Иосиф Каифа, «исполняющий обязанности президента Синедриона первосвященник иудейский», – Михаил Александрович Берлиоз, председатель МАССОЛИТа и редактор «толстого» литературного журнала, – неизвестный в Торгсине, выдающий себя за иностранца. В Ершалаиме Каифа делает все, что в его силах, для гибели Иешуа. Берлиоз, девятнадцать веков спустя, как бы вторично убивает Иисуса Христа, утверждая, что его никогда не существовало на свете. Председателя МАССОЛИТа Стравинский путает с известным французским композитором Гектором Берлиозом, делая жертву Воланда как бы «мнимым иностранцем». Такого же «мнимого иностранца» мы видим покупающим рыбу в Торгсине, причем даже внешне он очень похож на Берлиоза – «некомпозитора». Председатель МАССОЛИТа одет «в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, и на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе». А вот портрет торгсиновского «иностранца»: «низенький, совершенно квадратный человек, бритый до синева, в новенькой шляпе, не измятой и без подтеков на ленте, в сиреновом пальто и лайковых перчатках». И Каифе, и Берлиозу, и мнимому иностранцу в сиреновом пальто уготована злая судьба. Иудейскому первосвященнику Пилат предрекает грядущую гибель вместе с Ершалаимом от римских легионов и подбрасывает Каифе записку, компрометирующую его в связях с Иудой из Кириафа. Берлиоз гибнет под колесами трамвая по точному предсказанию Воланда, чтобы оказаться в потустороннем мире на Великом балу у сатаны. Псевдоиностранца в Торгсине ждет куда меньшее несчастье – он оказывается в бочке с селедкой, которую только что собирался купить, а на необыкновенное явление, в лице Коровьева-Фагота с Бегемотом, он реагирует одинаково с Берлиозом – попыткой вызвать милицию, причем на чистейшем русском языке. Мнимый иностранец – такой же скользкий и лишенный человеческих черт, как та селедка, в одной бочке с которой он оказался. Берлиоза же Булгаков обрекает на гибель и тем самым дает хоть какое-то искупление, да и Каифу рисует не одними черными красками, поскольку председатель Синедриона – человек твердый, гордый и бесстрашный. В этой триаде достигается максимальное снижение персонажа современного мира по сравнению с древним.

Седьмую триаду также образуют враги Иешуа и Мастера: Иуда из Кириафа, служащий в меняльной лавке и шпион Иосифа Каифы, – барон Майгель, служащий Зрелищной комиссии «в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы», – Алоизий Могарыч, журналист, осведомляющий публику о новинках литературы. Все трое – предатели. Иуда предает Иешуа, Могарыч – Мастера, а Майгель пытается, но не успевает предать Воланда вместе со всеми участниками Великого бала у сатаны, причем его переход во власть «князя

тьмы» predetermined с самого начала. Иуду и Майгеля за предательство настигает смерть. Могарыч же выброшен в одних подштанниках из Москвы Воландом, почти так же, как ранее Степа Лиходеев – в поезд, идущий в Вятку (еще один временной знак – в 1934 г. Вятку переименовали в Киров, но, хотя сцена с Могарычем писалась в конце 30-х годов, Булгаков оставил прежнее название, подчеркивая тем самым, что действие происходит до 1934 года). Однако Алоизий благополучно возвращается и возобновляет свою деятельность, заменив Римского на посту финансового директора Театра Варьете. Современный мир сатана исправить не в силах, это могут попытаться сделать только сами люди, в которых Воланд лишь обнажает существующие пороки, роднящие их с миром потусторонних сил.

Последнюю, восьмую триаду формируют те, кто выступает в роли учеников Иешуа и Мастера, а ранее – Каифы и Берлиоза: Левий Матвей, будущий евангелист и бывший сборщик податей, ставший единственным последователем Га-Ноцри, – поэт Иван Бездомный, друг Берлиоза и член МАССОЛИТа, ставший единственным учеником Мастера, а позднее превратившийся в профессора Института истории и философии Ивана Николаевича Понырева, – поэт Александр Рюхин, член МАССОЛИТа и бывший друг Бездомного, неудачно пытающийся встать вровень с Александром Пушкиным и отчаянно ему завидующий. Левий Матвей, по словам Иешуа, неверно записывает за ним. В поэме Бездомного облик Иисуса сильно искажен, что и доказывается «евангелием от Воланда». Бездарные же вирши Рюхина, который пишет бодрые революционные стихи, но в революцию давно уже не верит, профанируют пушкинские традиции поэтического слова. Рюхину не удается освободиться от «учения», навязанного Берлиозом, и он впадает в запой. Бездомный же в эпилоге Мастера и Маргариты больше не член МАССОЛИТа (к тому времени проходит несколько лет с момента визита Воланда в Москву, и, вероятно, Булгаков здесь намекает, что МАССОЛИТ, как и его прототип РАПП, уже распустили). Однако профессор Иван Николаевич Понырев, навсегда оставивший служение поэзии, так и не избавился от бациллы всезнайства, подобно тому, как Левий Матвей и после гибели Иешуа сохраняет свою нетерпимость к другим и уверенность, что лишь он один способен правильно истолковать учение Га-Ноцри. Не веривший в Бога Иван Бездомный под влиянием испытаний, устроенных ему Воландом, уверовал в дьявола. Точно так же Левий Матвей во время казни на Лысой горе отрекся от Бога и обратился к помощи сатаны. Бездомный в некоторой степени причастен к потустороннему миру – в мир Воланда он ежегодно переносится во сне в ночь весеннего полнолуния, вновь встречая там Мастера и Маргариту.

Два таких тесно связанных друг с другом персонажа романа, как Иешуа Га-Ноцри и Мастер, образуют не триаду, а диаду. Мастер принадлежит как современному, так и потустороннему миру. Он появляется на Великом балу у сатаны в праздничную, вечно длящуюся полночь и сопровождает Воланда в последнем полете. Иешуа Га-Ноцри совершает жертвенный подвиг во имя истины и убеждения, что все люди добрые, ценой жизни заплатив за желание говорить правду и только правду. Мастер же совершает подвиг творческий, создав роман о Понтии Пилате, но оказывается сломлен гонениями и озабочен уже не художественной истиной, а поисками покоя. Таким образом, и здесь московский персонаж оказывается снижен по сравнению с ершалаимским.

Маргарита, в отличие от Мастера, занимает в романе совсем уникальное положение, не имея аналогов среди других персонажей. Тем самым Булгаков подчеркивает неповторимость любви героини к Мастеру и делает ее символом милосердия и вечной женственности. Последняя занимает важное место в софиологии (учении о Софии, премудрости Божией), разработанной такими философами, как В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский. Любовь Маргариты становится высшей ценностью на свете.

Три мира булгаковского романа имеют также ряд параллельных эпизодов и описаний. Мраморная лестница, окруженная стенами роз, по которой спускаются Понтий Пилат со свитой и члены Синедриона после утверждения приговора Иешуа, повторена в такой же лестнице на Великом балу у сатаны: по ней спускаются зловещие гости Воланда. Толпа убийц, палачей, отравителей и развратников заставляет вспомнить ершалаимскую толпу, слушающую приговор и сопровождающую казнимых к Лысой горе, а также московскую толпу у касс Театра Варьете. Понтий Пилат и прочие, отправившие на смерть Иешуа Га-Ноцри, как бы сразу перешли под власть «князя тьмы» и их законное место – среди гостей дьявольского бала. Московская же толпа, рвущаяся на сеанс черной магии профессора Воланда, тоже отдала себя в руки «князя тьмы» и поплатилась за это «полным разоблачением»: в самый неподходящий момент доверчивые зрительницы лишаются подаренных Коровьевым-Фаготом модных французских туалетов и предстают перед окружающими в неглиже. Отметим, что, как и в Москве, в Ершалаиме нестерпимо печет солнце – признак близкого появления дьявола. Получается, сам сатана направлял Понтия Пилата, когда тот утверждал роковой приговор. Почти буквально совпадают описания ершалаимской и московской грозы. В Ершалаиме «тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете». В Москве же «эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете». В полном соответствии с географическими реалиями на оба города гроза обрушивается с запада, однако в этом есть одновременно и точное следование демонологической традиции, согласно которой запад – сторона света, связанная с дьяволом. Московская и ершалаимская грозы олицетворяют ту роль сил зла, которая отражена в эпиграфе к булгаковскому роману из «Фауста» Гёте: «...так кто ж ты, наконец?» – «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Гроза в Ершалаиме сокращает муки Иешуа Га-Ноцри: из-за нее Понтий Пилат приказывает снять оцепление и добить распятых. Однако казнить Иешуа побудил прокуратора сам дьявол, так что посланная Воландом по обращенному к нему призыву Левия Матвея туча только умеряет зло, творимое сатаной, приносит благо, только частично уменьшающее злодейство. Равным образом московская туча гасит начавшиеся в городе пожары, но эти пожары устроили Коровьев и Бегемот – спутники Воланда. На крыльях тучи сатана и его свита покидают Москву, унося с собой в свой вечный мир, в последний приют Мастера и Маргариту. Там автор романа о Понтии Пилате вновь обретет возможность творить. Но те, кто лишили Мастера нормальной жизни в Москве, затравили, выгнали из жилища и вынудили искать пристанища у дьявола, действовали с благословения Воланда. Это становится ясным из слов «князя тьмы» в тот момент, когда он покидает Москву и хвалит человека с мужественным лицом, который «правильно делает свое дело». Этот человек, как мы убедились, – Сталин.

Во всех трех главных мирах «Мастера и Маргариты» можно заметить одну очень важную черту. Практически никто из основных персонажей не связан между собой узами родства, свойства или брака. Упоминается отец Иешуа, которого Га-Ноцри не помнит, муж Маргариты и жена Мастера, жены и мужья некоторых других, сугубо второстепенных действующих лиц, дядя Берлиоза и его сбежавшая в Харьков с балетмейстером жена, но все они – на далекой периферии действия. В отличие от многих всемирно известных произведений, представляющих собой семейные хроники, вроде «Войны и мира» (1863–1869) Льва Толстого, «Будденброков» (1901) Томаса Манна или «Саги о Форсайтах» (1906–1928) Джона Голсуорси, в «Мастере и Маргарите» основой развития сюжета служат связи между героями, вытекающие в первую очередь из их положения в древнем, inferнальном и современном обществе. В ершалаимском мире и Иешуа, и Пилат, и Каифа, и Иуда из Кириафа, и Афраний, и Левий Матвей даны вне каких-либо семейных или родственных отношений, хотя такие отношения в римском и

иудейском обществе I в. н. э. играли исключительно большую роль. В то же время Римская империя и Иудея были обществами чрезвычайно иерархичными, и вполне закономерно, что в ершалаимских сценах отношения главных действующих лиц определяются их положением в местной иерархии, поставленном в связь с судьбой Иешуа Га-Ноцри. Например, Понтию Пилату подчинены Афраний и Марк Крысобой, Афранию – его агенты Толмай и Низа, а также безымянные убийцы Иуды из Кириафа, кентуриону Марку – легионеры его кентурии и палачи, осуществляющие казнь. Все они по приказу прокуратора Иудеи сначала казнят Иешуа и двух разбойников, а затем осуществляют убийство Иуды.

Сам же Иуда находится на службе у иудейского первосвященника Иосифа Каифы и по его заданию доносит на Иешуа. Другое дело, что при этом он обуреваем страстью к деньгам и Низе (деньги для него – средство купить ее любовь), однако возлюбленная Иуды выполняет поручение Афрания и сама предает предателя, завлекая в роковую ловушку. Иосиф Каифа находится на самой вершине иудейской иерархии, но над ним есть и более высокая власть римского прокуратора. А над прокуратором Понтием Пилатом, самым могущественным римлянином в Иудее, есть верховная власть малосимпатичного, но хитрого и беспощадного кесаря Тиверия (43 или 42 до н. э. – 37 н. э.). Потому-то и трусит прокуратор и, опасаясь доноса Каифы в Рим, поступает против своей совести, утверждая приговор невиновному и очень симпатичному ему лично человеку – Иешуа Га-Ноцри.

Левий Матвей по своему общественному положению двойственен: с одной стороны, он иудей и обязан беспрекословно подчиняться Синедриону и Каифе, с другой стороны, собирает подати для римлян, находится пусть на одной из низших ступенек, но римской иерархии и потому сравнительно независим от иерархии иудейской. Матвей во многом чужд единоверцам-иудеям, но он далеко не свой и для римлян, хотя по должности должен быть человеком состоятельным (деньги стали ему ненавистны только после встречи с Иешуа). Пограничное положение между римским и иудейским миром облегчает Левию Матвею принятие нового учения, утверждающего, что не будет власти кесаря и на смену любой власти придет царство истины, добра и справедливости. Сам Иешуа Га-Ноцри – человек, стоящий вне какой-либо иерархии, обыкновенный бродяга. Его учение как раз и противостоит всякой иерархии, выдвигает на первый план свойства человека как такового. Не случайно первым и единственным при жизни основателя последователем этого учения становится Левий Матвей, чье положение в общественной иерархии достаточно неопределенно. Ему психологически легче выйти из старой иерархии и войти в состав новой общины, на первых порах иерархии лишенной и состоящей всего из двух членов – Иешуа и его самого. Кстати сказать, первыми христианами на самом деле становились люди, подобные Иешуа и Матвею, и здесь Булгаков нисколько не погрешил против исторической истины. Отношения Иешуа Га-Ноцри и Левия Матвея, учителя и ученика, строятся на признании вторым морального авторитета первого и его проповеди без какого-либо принуждения. Однако в фигуре Левия Матвея уже можно увидеть грядущую трансформацию учения, из которого в будущем возникла строго иерархичная христианская церковь. Первый и единственный ученик Иешуа уже воплощает в себе крайнюю нетерпимость и стремление жестко разделить всех людей на друзей и врагов – а ведь это основа и для новой иерархии по степени приверженности учению, по чистоте следования догматам веры. Новая религия вызовет не менее страшные войны, чем прежде, станет поводом для истребления иноверцев, и это предвидит Левий Матвей, когда говорит Понтию Пилату, обвиняющему его в жестокости, что «крови еще будет». Здесь находит завершение важная для Булгакова тема «цены крови», волновавшая его в «Красной короне» и «Белой гвардии», «Днях Турбиных» и «Беге». Булгаков приходит к убеждению, что ничья жертва, к несчастью, не заставит людей прекратить проливать кровь себе подобных.

Вечная, раз и навсегда данная строгая иерархия царит и в потустороннем мире. Воланду

подвластна вся его свита. Самый близкий к дьяволу по положению – Коровьев-Фагот, первый по рангу среди демонов, главный помощник сатаны. Фаготу подчиняются Азazelло и Гелла. Несколько особое положение занимает кот-оборотень Бегемот, любимый шут и своего рода наперсник «князя тьмы» (таким же образом в ершалаимском мире с Пилатом оказывается связан только его любимый пес Банга).

Современный московский мир – тоже мир иерархический. Четкая иерархия есть в возглавляемом Берлиозом МАССОЛИТе, в Театре Варьете, в клинике Стравинского. Только отношения двух, в честь кого назван роман, определяются не иерархией, а любовью. Мастер не принадлежит к могущественной иерархии литературного, околотитературного или надлитературного мира, и поэтому его гениальный роман не может увидеть света в обществе, построенном на строгой партийной иерархии. Мастеру, совершенно не знакомому с политической конъюнктурой, в конце концов не остается места. Подобно Иешуа, он, хотя и бессознательный, но бунтарь против железных тисков иерархии и потому обречен на гибель, как и мирный проповедник крамольной мысли, что «злых людей нет на свете». Приоритет простых человеческих чувств над любыми социальными отношениями Булгаков утверждает самим романом, не случайно названным «Мастер и Маргарита». В мире, где роль и действия человека определяются его общественным положением, все-таки существуют добро, правда, любовь, творчество, но им приходится скрываться в мир потусторонний, искать защиты у самого дьявола – Воланда. Автор романа полагал, что общество истины и справедливости можно создать, только опираясь на эти ценности гуманизма.

Трехмирность булгаковского романа можно соотнести с взглядами известного русского религиозного философа, богослова и ученого-математика П. А. Флоренского. В булгаковском архиве сохранилась его книга «Мнимости в геометрии» (1922), на которой были сделаны многочисленные пометы. Булгаков был также хорошо знаком с главным трудом П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914), который имелся, в частности, в библиотеке друга писателя П. С. Попова. В этом сочинении философ развивал мысль о том, что «троичность есть наиболее общая характеристика бытия», связывая ее с христианской Троицей. В «Мнимостях в геометрии» Флоренский особо выделил надмирную область Неба, где должны действовать законы мнимого пространства. Троичная структура «Мастера и Маргариты» во многом выглядит отражением этих идей философа. У Булгакова персонажи современного и потустороннего миров как бы пародируют, воспроизводя в сниженном виде, героев древнего, евангельского мира, превращающегося в финале романа в надмирность, где прощенный Пилат, наконец, встречается с Иешуа, но куда не дано попасть Мастеру и Маргарите, обретающим свой последний приют вне света. Мнимое пространство у Булгакова – это и местопребывание сил тьмы, куда возвращается Воланд со своей свитой.

Флоренский в «Столпе и утверждении истины» отмечал, что «число три, в нашем разуме характеризующее безусловность Божества, свойственно всему тому, что обладает относительной samozаклученностью, – присуще заключенным в себе видам бытия. Положительно, число три являет себя всюду как какая-то основная категория жизни и мышления». В качестве примеров он привел трехмерность пространства; три основные категории времени: прошедшее, настоящее и будущее; наличие трех грамматических лиц практически во всех языках; минимальный размер полной семьи в три человека: отец, мать, дитя; философский закон трех моментов диалектического развития: тезис, антитезис, синтез; а также наличие трех координат человеческой психики, выражающихся в каждой отдельной личности: разума, воли и чувства. Сюда можно добавить широко известный в лингвистике факт, что никогда не заимствуются из других языков названия первых трех числительных: «один», «два» и «три», а также то неоспоримое обстоятельство, что в художественной литературе трилогий значительно больше, чем дилогий или тетралогий. Флоренский доказал, что

троичность как основную категорию бытия невозможно логически вывести ни из каких оснований, и потому возводил ее к изначальному триединству Божественной Троицы. Отметим, что элементы троичности присутствуют не только в христианстве, но и в подавляющем большинстве других религий народов мира. Если же подходить к проблеме троичности с точки зрения науки, а не веры, то троичность бытия можно прежде всего объяснить троичностью человеческой, которая, в свою очередь, скорее всего связана с установленной асимметрией функций полушарий головного мозга. Ведь число 3 – это простейшее выражение асимметрии в целых числах по формуле $3 = 2 + 1$, тогда как простейшая формула симметрии $2 = 1 + 1$. Троичность мышления сводится к тому, что окружающую действительность человек воспринимает как трехсоставную. В связи с этим можно указать также, что подавляющее большинство исторических и историософских теорий, призванных объяснить явления действительности, не относящиеся непосредственно к мышлению одного человека, все равно несут в себе троичную структуру. Поэтому они вряд ли корректны, поскольку передают не особенности объясняемого, а особенности мышления, бессознательно присущие творцам этих теорий. В качестве примера приведем то, что в истории различных цивилизаций, как и в жизни человека, всегда выделяют молодость, зрелость и старость (или зарождение, расцвет и упадок). На самом деле данная периодизация не имеет отношения к существованию той или иной цивилизации, а только к способу его истолкования историком или философом. Еще один пример – выделение Я, ОНО и Сверх-Я в психоанализе австрийского психиатра Зигмунда Фрейда (1856–1939). Получается, что для объяснения действительности адекватно самой действительности нам необходимо абстрагироваться от особенностей нашего мышления. В «Мастере и Маргарите» художественное истолкование действительности по сознательной воле автора оформлено в троичную структуру, ставшую основой композиции романа. Однако религиозного содержания сама по себе она здесь не несет.

Многие свойства троичности, выявленные Флоренским, отразились в булгаковском романе. Так, автор «Столпа и утверждения истины» писал: «...Истина есть единая сущность о трех ипостасях... Почему же ипостасей именно три? – спросят меня. Я говорю о числе «три», как имманентном Истине, как внутренне неотделимом от нее. Не может быть меньше трех, ибо только три ипостаси извечно делают друг друга тем, что они извечно же суть. Только в единстве трех каждая ипостась получает абсолютное утверждение, устанавливающее ее как таковую. Вне трех нет ни одной, нет Субъекта Истины. А больше трех? – Да, может быть и больше трех чрез принятие новых ипостасей в недра троичной жизни. Однако эти новые ипостаси уже не суть члены, на которых держится Субъект Истины, и потому не являются внутренне необходимыми для его абсолютности; они – условные ипостаси, могущие быть, а могущие и не быть в Субъекте Истины... В трех ипостасях каждая – непосредственно рядом с каждой, и отношение двух только может быть опосредствовано третьей. Среди них абсолютно немыслимо первенство. Но всякая четвертая ипостась вносит в отношение к себе первых трех тот или иной порядок и, значит, собою ставит ипостаси в неодинаковую деятельность в отношении к себе, как ипостаси четвертой...

Другими словами, Троица может быть без четвертой ипостаси, тогда как четвертая – самостоятельности не может иметь. Таков общий смысл троичного числа».

Для Булгакова троичность тоже оказывается соответствующей Истине, на ней не только основана пространственно-временная структура «Мастера и Маргариты», но и держится этическая концепция романа. Здесь есть и четвертый, мнимый мир и соответствующий ему ряд персонажей. Этот мир, в полном согласии с мыслями Флоренского, не является структурообразующим и не имеет самостоятельного значения. Мнимый мир романа – это новая ипостась в недрах современного московского мира, связанная пространственно с Театром Варьете и Нехорошей квартирой № 50 в доме 302-бис по Садовой. Персонажи мнимого мира

дополняют триады первых трех миров до тетрад: 1) Понтий Пилат – Воланд – Стравинский – финдиректор Варьете Римский; 2) Афраний – Коровьев-Фагот – врач Федор Васильевич – администратор Варьете Варенуха; 3) Марк Крысобой – Азazelло – Арчибальд Арчибальдович – директор Театра Варьете Степан Богданович Лиходеев; 4) Банга – Бегемот – Тузбубен – кот, задержанный неизвестным в Армавире в эпилоге романа; 5) Низа – Гелла – Наташа – соседка Берлиоза и Лиходеева Аннушка-Чума; 6) Иосиф Каифа – Михаил Александрович Берлиоз – неизвестный в Торгсине, выдающий себя за иностранца, – Жорж Бенгальский, конферансье Театра Варьете; 7) Иуда из Кириафа – барон Майгель – Алоизий Могарыч – Тимофей Квасцов, жилец дома 302-бис по Садовой; 8) Левий Матвей – Иван Бездомный – Александр Рюхин – Никанор Иванович Босой, председатель жилтоварищества дома 302-бис по Садовой.

В мнимом мире, в полном соответствии с положениями, разработанными Флоренским в книге «Мнимости в геометрии», герои свершают мнимые действия с мнимыми же результатами. Кажется, что Римский направляет весь ход действия в Театре Варьете (формальный глава Театра Варьете Степа Лиходеев исчезает в самом начале событий). Он сообщает куда следует о таинственных обитателях Нехорошей квартиры и о подозрительном сеансе черной магии заезжего гастролера Воланда. Однако на самом деле власть Римского призрачна и на ход событий никак не влияет. Финдиректор не в силах предотвратить, например, исчезновение администратора Варенухи, так и не добравшегося с донесением до компетентных органов, или последствия злополучного сеанса.

Когда Понтий Пилат ожидает прихода начальника тайной стражи Афрания с донесением об убийстве Иуды из Кириафа, ему кажется, что «кто-то сидит в пустом кресле» в тот момент, когда «приближалась праздничная ночь» и «вечерние тени играли свою игру». Прокуратору привиделся образ его помощника, которого на самом деле в кресле не было. В такую же ночь, предшествовавшую празднику весеннего полнолуния – Великому балу у сатаны, Римский, как Пилат Афрания, с неизъяснимой тревогой ждет возвращения своего помощника Варенухи, который выполняет функции доносчика, как и Иуда из Кириафа. Наконец финдиректор замечает администратора Театра Варьете сидящим в кресле в его, Римского, кабинете. Но вскоре выясняется, что в кресле сидит не прежний Варенуха, а не отбрасывающий тени вампир – мнимое подобие администратора. В отличие от Афрания, успешно организовавшего убийство Иуды из Кириафа, Варенуха задание Римского провалил, так и не добравшись до нужного ему учреждения: вместо ОГПУ администратор попал в нужник, где его избили Азazelло и Бегемот, а Гелла превратила в вампира. Однако новоявленный вампир пытается заставить Римского поверить, будто все обстоит благополучно, рассказывая фантастические подробности визита в органы.

Армавирского кота принимают за спутника Воланда, волшебного кота Бегемота, умеющего ходить на двух ногах, платить за себя в трамвае и говорить человеческим голосом. Потому-то несчастное животное ведут в милицию со связанными передними лапами. Но задержанный кот оказывается самым обыкновенным и в кота-оборотня превращается только в воображении схватившего его не вполне трезвого гражданина.

Отчество Степы Лиходеева – Богданович откровенно пародийно. Не Бог, а черт принес пьяницу и развратника директора на голову сотрудников Театра Варьете. Не случайно Римский постоянно чертыхается в его адрес. Лицо Лиходеева порой выглядит столь же уродливо, как и лицо искалеченного на войне Марка Крысобоя, но это – мнимое уродство, следствие непроходящего похмелья, в котором пребывает Степан Богданович Лиходеев – директор Театра Варьете, а Арчибальд Арчибальдович – директор ресторана Дома Грибоедова. Но им впору поменяться местами. Артистический Арчибальд Арчибальдович был бы на месте в Театре Варьете, а пьяница и чревоугодник Степа Лиходеев вольготно чувствовал бы себя на посту

директора ресторана (недаром в эпилоге он стал заведующим большого ростовского гастронома, тогда как Арчибальд Арчибальдович успел покинуть Дом Грибоедова за мгновение до рокового пожара). Степа Лиходеев – по сути мнимый директор Театра Варьете, от которого там ничего не зависит, и в самом начале действия аналог Лиходеева в потустороннем мире Азazelло по приказу Воланда выбрасывает Степана Богдановича из Москвы в Ялту.

Подобно тому как Низа привлекает в ловушку Иуду, способствуя его гибели, Аннушка разливает масло на трамвайные рельсы, невольно (или по внушению Воланда?) вызывая смерть Берлиоза. Она здесь – лишь мнимый, невольный пособник потусторонних сил, тогда как Низа действует по прямому поручению Афрания.

Конферансье Жорж Бенгальский, как и Михаил Александрович Берлиоз, лишился головы, но гибель его только кажущаяся, мнимая, род фокуса, ибо к концу сеанса черной магии голову конферансье возвращают на место. Впрочем, она Бенгальскому для работы и не нужна – настолько механически заучены и глупы все его остроу.

Соседи считают, что на председателя жилтоварищества Никанора Ивановича Босого донес Тимофей Квасцов. Но на самом деле Квасцов – предатель мнимый, так как злую шутку с Босым сыграл Коровьев-Фагот, который лишь назвался Квасцовым. Наказанный нечистой силой Никанор Иванович уверовал сразу и в Бога, и в дьявола, подобно тому как поэт Иван Бездомный сначала поверил в реальность Воланда, а затем – в историю Иешуа и Пилата. Подобно Бездомному, ставшему Поныревым, Босой раскаивается и отрекается от своего прошлого... но только во сне, и его сон как бы пародийно предвосхищает следующий непосредственно за ним в повествовании сон Бездомного, где расположившийся по соседству с председателем жилтоварищества в клинике Стравинского поэт видит казнь Иешуа. А вот вернувшийся к исполнению прежних обязанностей и оставшийся хапугой и грубияном Никанор Иванович из своего сновидения вынес только необъяснимую ненависть к артисту Куролесову, ненависть вполне мнимую, поскольку артист никогда в жизни управдома не встречал и ничего дурного ему не сделал.

Мнимый мир как бы создан действиями Воланда и его свиты в качестве особого отражения мира потустороннего. На самом деле и Театр Варьете, где людей одаривают воображаемыми деньгами и нарядами, и Нехорошая квартира, разрастающаяся до «черт знает каких размеров» во время Великого бала у сатаны, – это часть современного московского мира, воплотившиеся в зрительные образы человеческие пороки. Другие миры романа отражаются в мнимом мире как в громадном, причудливом зеркале. Так, имя и отчество Бездомного (Иван Николаевич) почти что повторяется в перевернутом виде в имени и отчестве Босого (Никанор Иванович). Имя Бенгальского (Жорж) – французского происхождения, как и фамилия председателя МАССОЛИТа (Берлиоз). Конферансье – такой же «мнимый иностранец», как и два других члена соответствующей тетрады, причем мнимость имени здесь очевидна, потому что Жорж Бенгальский – это наверняка сценический псевдоним.

П. А. Флоренский в «Столпе и утверждении истины» пришел к выводу: «Личность, сотворенная Богом, – значит святая и безусловно ценная своею внутренней сердцевиною, – личность имеет свободную творческую волю, раскрывающуюся как систему действий...» Такой единственной творческой личностью в ершалаимском мире булгаковского романа выступает Иешуа, а в московском – Мастер. Флоренский утверждал, что «получает человек по мере того, как отдает себя; и, когда в любви всецело отдает себя, тогда получает себя же, но обновленным, утвержденным, углубленным в другом, т. е. удваивает свое бытие». Маргарита обретает посмертное бытие за свою любовь к Мастеру, Мастер – за свой творческий подвиг, выразившийся в создании гениального романа о Понтии Пилате, а Иешуа Га-Ноцри – единственный, кто заслуживает высшее, надмирное бытие за свою безоговорочно жертвенную

приверженность Истине.

В «Мастере и Маргарите» отразился еще один принцип, сформулированный Флоренским. В «Мнимостях в геометрии» он отмечал: «Если смотришь на пространство через не слишком широкое отверстие, сам будучи в стороне от него, то в поле зрения попадает и плоскость стены; но глаз не может аккомодироваться одновременно и на виденном сквозь стену пространстве, и на плоскости отверстия. Поэтому, сосредоточиваясь вниманием на освещенном пространстве, в отношении самого отверстия глаз вместе и видит его и не видит... Вид через оконное стекло еще убедительнее приводит к тому же раздвоению: наряду с самим пейзажем в сознании налично и стекло, ранее пейзажа нами увиденное, но далее уже не видимое, хотя и воспринимаемое осязательным зрением или даже просто осязанием, например, когда мы касаемся его лбом... Когда мы рассматриваем прозрачное тело, имеющее значительную толщину, например, аквариум с водой, стеклянный сплошной куб (чернильницу) и прочее, то сознание чрезвычайно тревожно двоится между различными по положению в нем (сознании), но однородными по содержанию (и в этом-то последнем обстоятельстве – источник тревоги) восприятиями обеих граней прозрачного тела. Тело качается в сознании между оценкой его как нечто, т. е. тела, и как ничто, зрительного ничто, поскольку оно призрачно. Ничто зрению, оно есть нечто осязанию; но это нечто преобразовывается зрительным воспоминанием во что-то как бы зрительное. Прозрачное – призрачно... Как-то мне пришлось стоять в Рождественской Сергиево-Посадской церкви, почти прямо против закрытых царских врат. Сквозь резьбу их явно виделся престол, а самые врата, в свой черед, были видимы мне сквозь резную медную решетку на амвоне. Три слоя пространства: но каждый из них мог быть видим ясно только особой аккомодацией зрения, и тогда два других получали особое положение в сознании и, следовательно, сравнительно с тем, ясно видимым, оценивались как полусуществующие...»

Данный оптический принцип в «Мастере и Маргарите» проявляется, в частности, тогда, когда перед Великим балом у сатаны Маргарита смотрит в хрустальный глобус Воланда. Она «наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером с горошину, разросся и стал как бы спичечная коробочка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела вверх вместе с клубом черного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробочки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил черный дым. Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка». Здесь эффект двупластного изображения усиливает тревожное состояние Маргариты, пораженной ужасами войны.

Сама трехмировая структура романа может служить своеобразной иллюстрацией к оптическому явлению, разобранному и истолкованному Флоренским. Когда читатель знакомится с ожившим миром древней легенды, реальным до осязаемости, потусторонний и московский миры воспринимаются порой как полусуществующие (хотя при этом мир Воланда часто кажется реальнее современного мира). Угаданный Мастером Ершалаим во многом ощущается как действительность, а город, где живет он сам, нередко кажется призрачным.

Булгаков также был внимательным читателем главного труда о. Павла Флоренского «Столп и утверждение истины». Архитектоника «Мастера и Маргариты», в частности три основных мира романа: древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский, можно поставить в контекст учения Флоренского о троичности как первооснове бытия. Философ говорил «о числе «три» как имманентном Истине, как внутренне неотделимом от нее. Не может быть меньше трех, ибо только три ипостаси извечно делают друг друга тем, что они

извечно же суть. Только в единстве Трех каждая ипостась получает абсолютное утверждение, устанавливающее ее, как таковую». По мнению Флоренского, «всякая четвертая ипостась вносит в отношении к себе первых трех тот или иной порядок и, значит, собою ставит ипостаси в неодинаковую деятельность в отношении к себе, как ипостаси четвертой. Отсюда видно, что с четвертой ипостаси начинается сущность совершенно новая, тогда как первые три были одного существа. Другими словами. Троица может быть без четвертой ипостаси, тогда как четвертая – самостоятельности не может иметь. Таков общий смысл троичного числа». Флоренский связывал троичность с Божественной Троицей и указывал, что ее невозможно вывести «логически, ибо Бог – выше логики. Надо твердо помнить, что число «три» есть не следствие нашего понятия о Божестве, выводимое оттуда приемами умозаключения, а содержание самого переживания Божества, в Его превыше-разумной действительности. Из понятия о Божестве нельзя вывести числа «три»; в переживании же сердцем нашим Божества это число просто дается как момент, как сторона бесконечного факта».

Флоренский провозглашал: «Личность, сотворенная Богом, – значит, святая и безусловно-ценная своею внутренней сердцевиной – личность имеет свободную творческую волю, раскрывающуюся как система действий, т. е. как эмпирический характер. Личность в этом смысле слова есть характер.

Но тварь Божия – личность, и она должна быть спасена; злой же характер есть именно то, что мешает личности быть спасенной. Поэтому, ясно отсюда, что спасением постулируется разделение личности и характера, обособление того и другого. Единое должно стать разным».

Булгаковский Мастер свою свободную творческую волю реализует в романе о Понтии Пилате. Для спасения творца гениального произведения Воланду действительно приходится развести личность и характер: сначала отравить Мастера и Маргариту с тем, чтобы, отделив их бессмертные, субстанциональные сущности, поместить эти сущности в последний приют. Также члены свиты сатаны – это как бы материализовавшиеся злые воли людей, и не случайно они провоцируют современных персонажей романа на выявление дурных черт характера, мешающих освобождению и спасению личности.

В булгаковском архиве сохранилась книга Флоренского «Мнимости в геометрии». В этом экземпляре подчеркнуты слова о том, будто специальный принцип относительности утверждает, что «никаким физическим опытом убедиться в предполагаемом движении Земли невозможно. Иначе говоря, Эйнштейн объявляет систему Коперника чистой метафизикой, в самом порицательном смысле слова». Привлекло внимание Булгакова и положение о том, что «Земля покоится в пространстве – таково прямое свидетельство опыта Майкельсона (доказавшему, по мнению подавляющего большинства ученых, справедливость теории относительности. – Б. С.). Косвенное следствие – это надстройка, именно утверждение, что понятие о движении – прямолинейном и равномерном – лишено какого-либо уловимого смысла. А раз так, то из-за чего же было ломать перья и гореть энтузиазмом якобы постигнутого устройства Вселенной?» Явно близкой Булгакову оказалась и следующая мысль философа-математика: «...нет и принципиально не может быть доказательства вращения Земли, и, в частности, ничего не доказывает пресловутый опыт Фуко: при неподвижной Земле и вращающемся вокруг нее как одно твердое тело небосводе маятник так же менял бы относительно Земли плоскость своих качаний, как и при обычном, коперниковском предположении о земном вращении и неподвижности неба. Вообще, в Птолемеевой системе мира, с ее хрустальным небом, «твердью небесною», все явления должны происходить так же, как и в системе Коперника, но с преимуществом здравого смысла и верности земле, земному, подлинно достоверному опыту, с соответствием философскому разуму и, наконец, с удовлетворением геометрии».

Финал «Мастера и Маргариты» демонстрирует равноправие двух систем устройства Вселенной: геоцентрической древнегреческого астронома Клавдия Птолемея и гелиоцентрической польского астронома Николая Коперника, провозглашенное Флоренским. В сцене последнего полета главные герои вместе с Воландом и его свитой покидают «туманы земли, ее болотца и реки». Мастер и Маргарита отдаются «с легким сердцем в руки смерти», ища успокоения. В полете Маргарита видит, «как меняется облик всех летящих к своей цели» – ее возлюбленный превращается в философа XVIII в., подобного Канту, Бегемот – в мальчика-пажа, Коровьев-Фагот – в мрачного фиолетового рыцаря, Азazelло – в демона пустыни, а Воланд «летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд». Сатана у Булгакова на пути в царство целей превращается в гигантского всадника, размерами сопоставимого со Вселенной. И местность, где летящие видят сидящего в кресле наказанного бессмертием Понтия Пилата, – это, по сути, уже не земная местность, поскольку перед этим «печальные леса утонули в земном мраке и увлекли за собою и тусклые лезвия рек». Воланд со спутниками скрывается в одном из горных провалов, «в которые не проникал свет луны».

Булгаков особо выделил мысль Флоренского о том, что «мир земного – достаточно уютен». Последний приют Мастера и Маргариты уютен, как мир земного, но явно принадлежит вечности, т. е. находится на границе неба и земли, в той плоскости, где соприкасаются действительное и мнимое пространство.

Истолкование идеи троичности привлекло Булгакова не только у Флоренского, но и у Дмитрия Мережковского – в книге «Тайна Трех. Египет – Вавилон» (1925). Там Мережковский утверждал: «О четвертом измерении кое-что знает Эйнштейн, но, может быть, больше знают Орфей и Пифагор, Иерофант «Четверицы Божественной», которую воспевают он как «число чисел и вечной природы родник...

Пифагора и Орфея объясняет Шеллинг: над тремя началами в Боге, Отцом, Сыном и Духом, возвышается сам Бог в единстве Своем, так что тайна Бога и мира выражается алгебраически: $3 + 1 = 4$ («Философия откровения» Шеллинга). Это и значит: в Боге Три – Четыре в мире; Троица в метафизике есть «четвертое измерение» в метагеометрии... (отсюда, может быть, отмеченное активное присутствие в тексте булгаковского романа числа «четыре». – Б. С.).

«Три свидетельствуют на небе, Отец, Слово и Святой Дух; и Сии три суть едино. И три свидетельствуют на земле, дух, вода и кровь; и сии три об одном» (I Иоан. V, 7–8).

Это и значит: божественная Троица на небе, а на земле – человеческая. Но что такое Троица, Три, нельзя понять, не поняв, что такое Один.

Тайна Одного есть тайна божественного Я...

Между Единицей-Личностью и Обществом-Множеством умножающий, рождающий Пол – как перекинутый над пропастью мост. Мост провалился, и пропасть зияет: на одном краю – безобщественная личность – индивидуализм, а на другом – безличная общественность – социализм.

Социализм и сексуализм: в нашей мнимохристианской современности – атеистический социализм, а в языческой древности – религиозный сексуализм – две равные силы; одна разрушает, другая творит.

Существо социализма – безличное и бесполое, потому что безбожное. «Пролетарии»,

«плодущие» – от латинского слова proles, «потомство», «плод». Телом плодущие, а духом скопцы; не мужчины, не женщины, а страшные «товарищи», бесполое и безличное муравьи человеческого муравейника, сдавленные шарики «паюсной икры» (Герцен)».

У Булгакова московский мир – это «мнимохристианская» атеистическая современность, все персонажи которого удивительно безлики и бесполо. В отличие от него, потусторонний мир Воланда представляет собой олицетворение древнеязыческого «религиозного сексуализма», кульминацией которого становятся сексуальные оргии Великого бала у сатаны. Этот мир является единственным видимым творящим началом в романе. Характерно, что Маргарита обретает сексуальное начало, только оказавшись в мире Воланда. Ершалаимский же мир Иешуа подчеркнуто асексуален, как асексуально, по мысли Мережковского, истинное христианство, где плоть и кровь обращаются в дух.

Мережковский продолжал: «Тайна Одного – в Личности, тайна Двух – в Поле, а тайна Трех в чем?

Три есть первый численный символ Множества – Общества. «Tres faciunt collegium. Трое составляют собор» – общество. «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я среди них». Он Один среди Двух – в Поле, среди Трех – в Обществе.

Или, говоря языком геометрии: человек в одном измерении, в линии – в движущейся точке личности; человек в двух измерениях, в плоскости – в движущейся линии пола, рода, размножения; и человек в трех измерениях, в теле человечества – в движущейся плоскости общества: Я, Ты и Он.

Как легко начертить, но как трудно понять эту схему Божественной геометрии (подобная «Божественная геометрия» в скрытом виде присутствует и у Флоренского в «Мнимостях в геометрии». – Б. С.). Не отвлеченно-умственно, а религиозно-опытно понимается она только в «четвертом измерении», в метагеометрии».

Четвертое измерение, по Мережковскому, – это вместилище Божественного Духа. Развивая эту мысль, Булгаков изобретает пятое измерение – обитель дьявола. Поэтому Коровьев и говорит Маргарите, объясняя, как Нехорошая квартира превратилась в огромный зал для Великого бала у сатаны: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу вам более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов!»

Автор «Тайны Трех» отмечал: «Человек, даже не знающий, что такое Троица, все-таки живет в Ней, как рыба в воде и птица в воздухе.

Как ни ломает он логику, а подчиняется ей, пока не сошел с ума окончательно: пока мыслит – мыслит троично, ибо троичны основные категории человеческого мышления – пространство и время. Три измерения пространственных: линия, плоскость, тело; три измерения временных: настоящее, прошлое, будущее.

Троичны и все предпосылки нашего опыта. Уже с Демокрита и Лукреция понятие вещества, алз, включает в себя понятие атомов с их взаимным притяжением (+а) и отталкиванием (-а); двумя противоположными началами, соединяющимися в третьем (×а), именно в том, что мы называем «материей».

Троичен и закон физической полярности: два полюса, анод и катод, замыкаются в электрический ток. По слову Гераклита: «Кормчий всего – Молния... Соединяющая Молния

Трех.

Троичен и закон химической реакции, то, что Гёте называл «избирательным сродством» химических тел, *Wahlverwandschaft*: два «противоположно-согласных» тела соединяются в третьем.

Троичен и закон жизни органической: внешняя симметричность, двойственность органов (два уха, два глаза, два полушария мозга) и внутреннее единство биологической функции. Или еще глубже: два пола, два полюса и между ними – вечная искра жизни – Гераклитова Молния.

Троична, наконец, и вся мировая эволюция: два противоположных процесса – интеграция и дифференциация – соединяются в единый процесс эволюции.

Так «трижды светящийся Свет» колет, слепит человеку глаза, а он закрывает их, не хочет видеть. Все толкает его в Троицу, как погонщик толкает осла острою палкой-рожном, а человек упирается, прет против рожна.

Хочет остаться сухим в воде и задыхается в воздухе. Рыба забыла, что такое вода, и птица, что такое воздух. Как же им напомнить?

Напоминать о разуме в сумасшедшем доме опасно. Все сумасшедшие в один голос кричат: «Монизм! Монизм!» Но что такое монизм – единство без Триединства, часть без целого? Начинают монизмом, а кончают нигилизмом, потому что троичностью утверждается Дух и Материя, а единичностью, монизмом – только материя: все едино, все бездушно, все – смерть, все – ничто. Воля наша к монизму есть скрытая – теперь уже, впрочем, почти не скрытая – воля к ничтожеству.

За двадцать пять веков философии, от Гераклита до нас, никогда никому, кроме нескольких «безумцев», не приходило в голову то, о чем я сейчас говорю. Разве это не чудо из чудес дьявольских? Сколько философских систем – и ни одной троичной (строго говоря, троичность присутствует у современника Мережковского Флоренского, но, как и у автора «Тайны Трех», философия у него не складывается в философскую систему. – Б. С.)! Монизм, дуализм, плюрализм – все, что угодно, только не это. Как будто мысль наша отвращается от этого так же неодолимо, как наша Евклидова геометрия – от четвертого измерения, и тело наше – от смерти.

Три – число заклятое. Кто произносит его хотя бы шепотом, тот ополчает на себя все силы ада, и каменные глыбы наваливаются на него, как подушки, чтобы задушить шепот.

Под «трижды светящим Светом» рычит, скалит зубы, корчится древний Пес, Мефистофель: помнит, что уже раз опалил его этот Свет, и знает, что опалит снова.

И все мы, песьей шерстью обросшие, дети Мефистофеля, корчимся: знаем и мы, что испепелит нас Молния Трех».

В момент грозы в булгаковском романе соединяются все три мира. Иван Бездомный в сумасшедшем доме видит сон: сцену казни Иешуа, заканчивающуюся грозой. Именно здесь, в «доме скорби», внимает истине, угаданной гениальным Мастером, незадачливый поэт. И со сцены грозы начинает чтение возродившейся из пепла волей Воланда тетради сожженного романа. В тот момент главные герои пребывают как бы в трех мирах. Они вернулись в московский мир, но одновременно остаются в потустороннем, ибо находятся во власти сатаны и его свиты. А чтение романа о Понтии Пилате переносит их в ершалаимский мир.

Также и в финале романа гроза предрекает уход Маргариты и Мастера в мир Воланда, где они

вновь соприкасаются с Пилатом и Иешуа. А верный пес Банга, сидящий у ног прокуратора в последнем каменном приюте Понтия Пилата, не является ли одновременно скрытым воплощением Мефистофеля-Воланда?

Может быть, «соединяющая Молния Трех» – это и любовь-молния, соединяющая Мастера и Маргариту, и та молния, что сверкает над Ершалаимом в момент смерти Иешуа.

Слова же Мережковского о рыбе, забывшей, что такое вода, скорее всего вдохновили Булгакова на фразу в знаменитом письме Правительству от 28 марта 1930 года: «...Если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она (свобода слова. – Б. С.) ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода». Ведь и Мережковский этим образом иллюстрировал отсутствие духовной свободы у современного человечества.

И еще один философ русского религиозного Ренессанса существенно повлиял на булгаковское творчество. Это – Лев Шестов. Его книга «Власть ключей» строится на противопоставлении судьбы и разума. Шестов считал, что живое многообразие жизни нельзя постигнуть с помощью только рационального мышления. На примере Берлиоза булгаковский «князь тьмы» демонстрировал бессилие разума перед судьбой.

Шестов развивал тезис средневекового итальянского философа и богослова кардинала Петра Дамиани о том, что «для Бога возможно даже бывшее сделать никогда не бывшим», и, как полагал автор «Власти ключей», «вовсе не мешает вставить такую палку в колеса быстро мчащейся колеснице философии». Шестов верил, что Божий промысел может влиять не только на настоящее и будущее, но и на прошлое, например, сделать так, чтобы Сократу не пришлось пить чашу с ядом.

Булгаковский Понтий Пилат, подобно Шестову, верит в силу Бога сделать так, чтобы случившейся по вине прокуратора казни не было, и за это он в конце концов награждается светом Божественного Откровения. Однако автор «Мастера и Маргариты» в финале романа специально подчеркивает, что Пилат и Иешуа – только персонажи. Воланд демонстрирует Мастеру выдуманного тем героя – Понтия Пилата – и предлагает кончить роман одной фразой. И Мастер кончает роман – отпускает прокуратора навстречу Иешуа, с которым Пилат мечтает закончить беседу.

Булгаков, как и русские религиозные философы, был убежден, что мерзости окружающей жизни можно преодолеть только в самом себе. Если все люди начнут говорить правду, для неправды в мире не останется места. Писатель сознает недостижимость идеала. Он совмещает традиционное для русской литературы XIX века оправдание добра с игровым принципом модернизма конца XIX – начала XX веков, причем в игре участвует чуть ли не вся мировая культура. Булгаков предвосхитил современный постмодернизм, превратив литературу в строительный материал для новой литературы и сделав тем самым важный шаг в отделении литературы от жизни. В «Мастере и Маргарите» есть и предпосылки для унижения добра – важного условия, как это ни покажется странным, для торжества доброго начала в человеческой душе. Оно полностью соответствует христианской традиции. Именно страдания Христа возвышают его. Унижения и даже мгновенная слабость перед путем на Голгофу делают только более убедительным в глазах верующих учение Спасителя. И у Булгакова Воланд гораздо могущественнее Иешуа, а наказание зла в эпилоге романа носит откровенно пародийный характер.

В «Тайне Трех» особое внимание уделено древнеегипетскому богу Осирису и вавилонскому богу Таммузу. В романе Булгакова Берлиоз в разговоре с Бездомным перед появлением Воланда упоминает «египетского Озириса, благодного бога и сына Неба и Земли» и

«финикийского бога Фаммуза», а также «про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике» и чью фигурку лепили из теста. Во второй книге трилогии Мережковского «Тайна Запада» (1930) речь идет и об этом ацтекском боге, только назван он несколько иначе – бог Солнца Вицилопохтли, причем описывается кровавое жертвоприношение ему (во время которых и приготавливали фигурки божества из маисовой муки): «Ночью, при свете факелов, жрец, закутанный с головой в черную одежду вроде монашеской рясы, возводит обреченную жертву по лестнице тэокалла, пирамидного храма, на вершину его с часовенькой бога Солнца Вицилопохтли (Huitzilopochtli), укладывает, связанную по рукам и ногам, на вогнутый жертвенный камень-монолит, так что ноги свешиваются с одной стороны, а голова и руки – с другой, вспарывают грудь кремневым ножом – камень древнее, святее железа, – вынимает из нее еще живое, трепещущее сердце, показывает его Ночному Солнцу – незримому, всезрящему, – сжигает на жертвенном огне, мажет кровью губы свирепого быка и окропляют ею стены храма».

У Булгакова председатель МАССОЛИТа как бы приносится в жертву грозному мексиканскому богу. В пути к роковому трамвайному турникету ему светит закатное, «ночное» солнце в начинающихся сумерках. Гибнет Берлиоз от железа трамвайных колес на каменном жертвеннике – булыжной мостовой, последнее, что он видит, – это «подзлащенная луна». Трамваем несчастному не только отрезало голову, но и изуродовало грудную клетку, в точности как у жертв, приносимых Вицлипуцли. В прозекторской же «помутневшие открытые глаза» мертвого Берлиоза «уже не пугал резчайший свет» искусственного солнца – множества тысячесвечевых ламп. Солнца, кстати сказать, рожденного фантазией Булгакова. Ведь так ярко ни одну прозекторскую в мире не освещают.

Ершалаимские главы: тайна древней легенды

Главным героем ершалаимских глав «Мастера и Маргариты», безусловно, является пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат. Не случайно Мастер пишет роман о Понтии Пилате, а отнюдь не об Иешуа Га-Ноцри. Именно с Пилатом связано все развитие действия в древней части романа.

На первый взгляд кажется, что булгаковский Понтий Пилат имеет своим прототипом человека без биографии, но на самом деле вся она в скрытом виде присутствует в тексте. Ключом здесь является упоминание битвы при Идиставизо, где будущий прокуратор Иудеи командовал кавалерийской турмой и спас от гибели окруженного германцами великана Марка Крысобоя. Идиставизо (в переводе с древнегерманского – Долина Дев, как и упомянуто у Булгакова) – это долина при р. Везер в Германии, где в 16 г. римский полководец Германик, племянник императора Тиберия, разбил войско Арминия (Германа), предводителя германского племени херусков (хеврусков). Слово же «турма» помогает определить этническое происхождение Пилата. Из статьи в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона писатель знал, что турма – это подразделение эскадрона (алы) римской кавалерии, причем сама кавалерия в императорский период набиралась исключительно из неримлян. Ала носила название народности, из которой она формировалась. В статье Брокгауза и Ефрона приводился пример алы германского племени батавов. Римские кавалеристы рекрутировались из той местности, вблизи которой происходили боевые действия или квартировали войска. Поэтому у Булгакова сирийская ала в Иудее вполне правдоподобна. Пилат, как служивший в кавалерии, без сомнения, римлянином по рождению не был, а скорее всего происходил из германцев. Значительная часть тех же хеврусков не признала власти Арминия и сражалась против него вместе с римлянами. Сам Арминий, как отмечалось в Брокгаузе и Ефроне, «в молодости служил в римских легионах, участвовал в походах против возмущившихся паннонцев и получил звание римского всадника». Пилат у Булгакова не случайно пожалован тем же званием.

Германское происхождение Пилата в романе подтверждается многими деталями. Упоминание, что прокуратор был сыном короля-звездочета и мельничихи Пилы, восходит к средневековой майнцской легенде о короле-астрологе Ате и дочери мельника Пилы, живших в прирейнской Германии. Однажды Ат, находясь в походе, узнал по звездам, что зачатый им тотчас ребенок станет могущественным и знаменитым. Королю привели первую попавшуюся женщину – мельничиху Пилу. Родившийся мальчик получил имя от сложения их имен.

Булгаков был знаком с поэмой Георгия Петровского «Пилат» (1893–1894), где подчеркивалось германское происхождение Пилата. Как и в романе Булгакова, в поэме Петровского прокуратор наделен сочувствием к Иисусу, в проповеди которого он не видит никакой угрозы общественному порядку. Пилат противопоставляет нового проповедника иудейскому духовенству: «...Кроткий Иисус – религии новатор, /Политики он чужд, язвит лишь фарисеев». Получив донос, прокуратор вызывает Иисуса и увещевает его:

Послушай, Назорей, теперь уж вот три года,Как я тебе даю свободу говоритьИ не жалею: речь
твоя мудра народу,Достоин ты всегда других уму учить.Читал ли ты когда Сократа или Платона,
—Величеством учения ты всех к себе зовешь,Ты выше всех философов, ты выше их закона...Ты
ненависть к себе ученьем возбудил,И не дивися им, врагам твоим заклятым,Их много, и Сократ
таких не умирил.

У Петровского Пилат уверяет Иисуса, что тот должен смягчить свою проповедь «для покоя» общества, но слышит в ответ:

То, что я несу народу,Не есть раздор, война, но мир один, любовь;Родился я в тот день, когда
покой, свободуДал Август миру Римскому; израильская кровьИз-за других прольется, а не из-за
меня.

Иисус арестован по доносу Иуды, «синедрион, сановники... все требовали мщенья». А Пилат «трусости своей не может победить,

Он чует, мстит судьба законом правым,И правду он теперь боится совершить.

Прокуратор до конца пытается спасти Иисуса, но напрасно:

В чем вся его вина?.. Народа Он учитель?..Ужели мыслит он за кесаря царить?Ужель он
бунтовщик или тайный возмутитель?Его ль боитесь вы, стараетесь убить?..Кого хотите вы, чтоб
я вам отпустил на ваш пасхальный дар. Его или Варраву?— Сего, Варраву нам! – народ
загомонил,Вожатаями купленный на это свое право.Замолкли голоса: Пилат во гневе
дышит...Нависла туча темная и скрыла высь лазури...Он смотрит на собрание, шептания их
слышит,И сам он сознает затишье перед бурей.

У Булгакова Пилат точно так же отмечает знакомство Иешуа Га-Ноцри с трудами греческих философов, присутствует у писателя и уникальный, встречающийся, кажется, ранее только у Петровского мотив трусости Пилата: прокуратор в «Мастере и Маргарите», как и в поэме, видит несостоятельность обвинения в «оскорблении величества», которое инкриминируется Га-Ноцри, и пытается убедить иудеев отпустить его, а не Вар-Раввана. А после оглашения приговора надвигается туча, и Пилат чувствует приближающуюся грозу. У Петровского Иисус предрекает Пилату, что кровь иудеев прольется не по его вине. У Булгакова прокуратор грозит первосвященнику Иосифу Каифе, что Ершалаим будет взят и уничтожен римскими legionами. Здесь он точно следует описанию французским историком Эрнестом Ренаном в книге «Антихрист» (1866) взятия Иерусалима будущим императором Титом в 70 году (отсюда обещание привести под стены города весь легион Фульмината (Молниеносный) и арабскую

конницу). В поэме муки совести прокуратора из-за гибели по его вине Иисуса усиливаются тем, что прокуратору уже однажды пришлось по трусости совершить предательство. У Петровского Пилат – херуск по имени Ингомар:

Отец его с херусками ушел разить врагов, А сыну поручил беречь сестру и мать, Изрек ему проклятие он будущих годов, Когда забудет он за землю их стоять. Давно это было. Отец не воротился, И взросший Ингомар завет его забыл. За золото и блеск с врагом он подружился, И, жизнь свою щадя, он силе уступил. И ловкий юноша был сметлив в деле ратном, Гордился похвалой искуснейших солдат, И имя его прежнее погибло безвозвратно. За меткий его глаз он назван был Пилат.

Через поэму Петровского Булгаков познакомился с этой средневековой немецкой легендой о происхождении Понтия Пилата и использовал ее в романе: прокуратор именуется у него Всадником Золотое Копье, очевидно, как за меткий глаз, так и за любовь к золоту. В булгаковском архиве сохранилась выписка из книги немецкого религиоведа Артура Дрекса «Миф о Христе» с этимологизацией «Пилат-копейщик». Память о былой измене усиливает душевные муки того, кто против своей воли отправил на смерть Иешуа. Га-Ноцри же, заметив страдания прокуратора от головной боли, заявляет, что не хочет быть его невольным палачом. Германское происхождение булгаковского Пилата подчеркивает его функциональную связь с сатаной Воландом, тоже немцем по имени и происхождению (от гетевского Мефистофеля).

Исторический Понтий Пилат пользовался покровительством всесильного временщика императора Тиверия Люция Элия Сеяна. В булгаковском архиве сохранилась выписка о времени гибели Сеяна, обвиненного в заговоре и убитого в тюрьме по приказу Тиверия – 18 октября 31 года. Это событие по хронологии выпадало из времени действия ершалаимских сцен «Мастера и Маргариты». Если покровитель булгаковского Пилата жив, то становится не очень понятно, почему прокуратор так опасается доноса Каифы и гнева императора. Поэтому писатель исключил Сеяна из числа возможных персонажей романа.

Булгаковский Пилат кончает свою жизнь в финале «Мастера и Маргариты» в полном соответствии с еще одной легендой, тоже связанной с германским миром. В статье «Пилат» Брокгауза и Ефрона с судьбой прокуратора Иудеи связывалось название одноименной горы в Швейцарских Альпах, где «он будто бы и доселе появляется в великую пятницу и умывает себе руки, тщетно стараясь очистить себя от соучастия в ужасном преступлении».

Булгаковский Пилат сверхъестественным образом прозревает грядущее свое бессмертие, связанное с представшим перед его судом нищим бродягой Иешуа Га-Ноцри. Возможно, именно из романа Булгакова этот мотив перешел в либретто популярнейшей рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», написанное Тимом Райсом в 1968 году. Здесь Пилат накануне допроса видит во сне Иисуса и ненавидящую пророка толпу. «Затем я вижу, что миллиарды оплакивают этого человека, а потом я слышу, как они поминают мое имя, проклиная меня», – восклицает оперный прокуратор. И у Булгакова, и у Райса соответствующие эпизоды восходят к евангельскому рассказу о жене прокуратора, которая советовала мужу не причинять зла виденному ей во сне праведнику, иначе ему, Пилату, придется пострадать за свои неосторожные действия.

Образ Пилата у Булгакова полемичен по отношению к рассказу французского писателя, Нобелевского лауреата Анатоля Франса (Тибо) «Прокуратор Иудеи» (1891). В «Мастере и Маргарите» казнь Иешуа Га-Ноцри становится главным событием в жизни Понтия Пилата, и память о казненном не дает прокуратору покоя всю оставшуюся жизнь. Главный герой «Прокуратора Иудеи», напротив, абсолютно не помнит ни самого Иисуса Христа, ни его казни.

В ранней редакции романа действовала также жена прокуратора Клавдия Прокула. Ее имя, отсутствующее в канонических Евангелиях, упоминается в апокрифическом Евангелии Никодима и приведено в книге германского религиоведа Г. А. Мюллера «Понтий Пилат: пятый прокуратор Иудеи и судья Иисуса из Назарета» (1888). Вероятно, из этой книги Булгаков выписал «Клавдия Прокула» со ссылкой на Никодимово евангелие. Однако в дальнейшем он убрал супругу прокуратора из ершалаимских сцен, предпочтя оставить Пилата в полном одиночестве. Единственным другом всадника остался преданный пес Банга. Здесь тоже отличие от рассказа Франса, где прокуратор вполне наслаждается радостями жизни и дружеским общением с Элией Ламией. Булгаковскому Пилату приходится терзаться муками совести в одиночку, что усиливает его раскаяние.

Из исследования Г. А. Мюллера Булгаков почерпнул и ряд других деталей к образу Пилата. Немецкий ученый утверждал, что тот был именно пятым прокуратором Иудеи (некоторые другие источники указывали, что шестым). Автор «Мастера и Маргариты» узнал у Мюллера и годы правления предшественника Пилата Валерия Грата – с 15 по 25-й (в булгаковском архиве сохранилась соответствующая выписка). Отсюда же была взята и легенда о Пиле и Ате (Атусе), отразившаяся в подготовительных материалах к роману: «Атус – король (Майнц) и дочь мельника Пила. Pila-Atus Понт Пятый! прокуратор!» «Понт» в данном случае указывает на еще одну легенду, переданную русским участником Флорентийского собора митрополитом Исидором и связывающую рождение Пилата с городом Понт вблизи Бамберга в Германии. Когда Афраний говорит Пилату, что он на службе в Иудее уже пятнадцать лет и начал ее при Валерии Грате, это полностью соответствует исторической истине, если принять за время действия ершалаимских сцен 29 г., а за начало службы Афрания – 15 г., первый год прокуратуры Грата (можно предположить, что новый прокуратор захотел иметь нового человека на столь деликатной должности, как начальник тайной стражи). Из книги Мюллера Булгаков выписал по-немецки и пословицу о горе Пилат в Швейцарских Альпах, с которой легенда связывала последнее пристанище прокуратора: «Когда Пилат покрыт шапкой (облаков), погода хорошая». В финале булгаковского романа главные герои видят Пилата в горной местности. В ней можно найти сходство и с Альпами, и с хорошо знакомой Булгакову в 1920–1921 годах Столовой горой, у подножия которой находится Владикавказ. Интересно, что швейцарская легенда о гибели Понтия Пилата была задолго до Булгакова использована в отечественной литературе. Николай Михайлович Карамзин еще в конце XVIII века в швейцарской части «Писем русского путешественника» (1789–1801) патетически восклицал: «Не увижу и тебя, отчизна Пилата Понтийского! Не взойду на ту высокую гору, на ту высокую башню, где сей несчастный сидел в заключении; не загляну в ту ужасную пропасть, в которую он бросился из отчаяния!» Вариант этой легенды Булгаков также почерпнул из книги И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки» (1890). Там рассказывалось, что император Тиверий, получив исцеление «гнойного струпа» на лбу от платка Вероники, на котором отпечатались изображение Иисуса, разгневался на Пилата, казнившего столь искусного врача. Цезарь вызвал его в Рим и хотел предать смерти, но «Пилат, узнав об этом, сам умертвил себя своим собственным ножом. Тело Пилата было брошено в Тибр; но Тибр не принимал его; потом бросали в другие места, пока не погрузили в один глубокий колодец, окруженный горами, где оно до сих пор находится». Характерно, что во всех легендах последний приют Пилата оказывается в горах. Этой традиции следовал и Булгаков в «Мастере и Маргарите».

В образе Понтия Пилата прослеживается отчетливая связь с идеями Льва Толстого. Булгаков, по свидетельству писателя Эмилия Львовича Миндлина, хорошо знавшего автора «Мастера и Маргариты» в 20-е годы, однажды заявил: «После Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого». Автор «Мастера и Маргариты», безусловно, был знаком не только с толстовскими произведениями, но и с воспоминаниями о

великом писателе и мыслителе. Мимо внимания Булгакова, в частности, не могли пройти мемуары редактора журнала «Жизнь» Владимира Александровича Поссе, впервые опубликованные в 1909 году в № 4 петербургского «Нового журнала для всех» под названием «Встречи с Толстым». В 1929 году, когда началась работа над «Мастером и Маргаритой», значительно дополненный вариант этих воспоминаний вышел в книге В. А. Поссе «Мой жизненный путь». Там был приведен рассказ Толстого «о стражнике, присланном по просьбе Софьи Андреевны (жены Толстого С. А. Берс. – Б. С.) для охраны Ясной Поляны»: «Присутствие стражника, видимо, очень мучило Льва Николаевича.

– Подошел я к стражнику, – рассказывал Лев Николаевич, – и спрашиваю его: «Чего это у тебя сбоку висит? Нож, что ли?»

– Какой нож? Это не нож, а тесак.

– Что же ты им будешь делать? Хлеб резать?

– Какой там хлеб?!

– Ну, так мужика, который тебя хлебом кормит.

– Ну что ж, и буду резать мужика.

– Ведь сам ты тоже мужик. Как же тебе не совестно резать своего брата мужика?

– Хоть совестно, а резать буду, потому такова моя должность.

– Зачем же ты пошел на такую должность?

– А затем, что вся цена мне в месяц шестнадцать целковых, а платят мне тридцать два целковых, потому и пошел на эту должность.

– Ответ стражника, – с усмешкой заметил Толстой, – объяснил мне много непонятных вещей в жизни. Взять хотя бы Столыпина (П. А. Столыпин, тогдашний председатель Совета министров. – Б. С.). Я хорошо знал его отца и его когда-то качал на коленях. Может быть, и ему совестно вешать (для подавления революционных выступлений Столыпин ввел военно-полевые суды, нередко применявшие смертную казнь. – Б. С.), а вешает, потому что такова его должность. А на эту должность пошел, потому что красная цена ему даже не шестнадцать целковых, а, может, ломаный грош, получает же он – тысяч восемьдесят в год.

И таковы все эти порядочные люди, из так называемого высшего общества. Милы, любезны, учтивы, пока дело не коснется должности, а по должности – звери и палачи. Таков, например, был известный шеф жандармов Мезенцев, убитый за свои зверства революционерами (генерал-адъютанта Н. В. Мезенцева заколол кинжалом революционер-народник и писатель С. М. Степняк (Кравчинский). – Б. С.). А вне должности был премильный и добродушный человек; я его хорошо знал».

Пилат у Булгакова сначала говорит «человеку с ножом» – выполняющему роль палача кентуриону Марку Крысобою (на боку у того, правда, не тесак, а короткий римский меч): «У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите...» Прокуратор пытается убедить себя, что именно должность заставила его отправить на казнь невинного Иешуа, что из-за плохой должности все в Иудее шепчут, будто он – «свиное чудовище». И в финале, когда Маргарита и Мастер видят сидящего в кресле на плоской горной вершине Пилата, Воланд сообщает им, что прокуратор все время говорит «одно и то же. Он говорит, что и при луне ему нет покоя и

что у него плохая должность». Как и Толстой, Булгаков утверждал, что никакими должностными обязанностями нельзя оправдать преступного насилия над людьми. Для Пилата слова о должности – только попытка успокоить больную совесть. Интересно, что в свете толстовских слов о Столыпине, который готов вешать ради повышенного жалования, рассуждения Пилата о плохой должности можно прочесть и как скрытый намек на широко известное лихоимство пятого прокуратора Иудеи (впрочем, в этом отношении он, если и отличался в худшую сторону от других римских наместников, то лишь немного). Известно, что именно из-за непомерных поборов с населения Пилат и был смещен в конце концов со своего поста. Булгаковский Пилат сильно облагорожен по сравнению с прототипом, поэтому его взяточничество и стремление к наживе спрятаны в подтекст.

Ближайший сотрудник и наиболее близкий человек к Пилату в Иудее – это начальник тайной стражи Афраний. Прототипом булгаковского Афрания послужил Афраний Бурр, о котором подробно рассказывается в книге Эрнста Ренана «Антихрист». Выписки из этой книги сохранились в архиве Булгакова. Ренан писал о «благородном» Афрании Бурре, занимавшем пост префекта претория в Риме (это должностное лицо исполняло, в числе прочих, и полицейские функции) и умершем в 62 году. Он, по словам историка, «должен был искупить смертью, полной печали, свое преступное желание сделать доброе дело, считаясь в то же время со злом». Будучи тюремщиком апостола Павла, Афраний обращался с ним гуманно, хотя, как пишет Ренан, ранее «у Павла не было с ним никаких непосредственных отношений. Однако, возможно, что человеческое обращение с апостолом обуславливалось благотворным влиянием, которое распространял вокруг себя этот справедливый и добродетельный человек». Под «смертью, полной печали» здесь имелось в виду сообщение в «Анналах» знаменитого римского историка Тацита о широко распространенном в народе мнении, что Афраний был отравлен по приказу императора Нерона. В романе Мастера Афраний и Понтий Пилат также пытаются сделать доброе дело, не порывая со злом. Пилат стремится помиловать Иешуа Га-Ноцри, но, опасаясь доноса, утверждает смертный приговор. Афраний по долгу службы руководит казнью Иешуа, но потом по завуалированному приказу прокуратора убивает доносчика Иуду из Кириафа. Афраний и Понтий Пилат очень своеобразно восприняли проповедь Га-Ноцри о том, что все люди добрые, ибо первое, что они делают после смерти Иешуа, так это убивают Иуду, совершая, с точки зрения проповедника, безусловное зло.

У Ренана в «Антихристе» упоминается должность префекта полиции Иудеи – на этот пост римский полководец и будущий император Тит во время Иудейской войны 67–70 годов назначил одного из своих иудейских сторонников Тиверия Александра. Афраний фактически является начальником полиции Иудеи, названной в романе тайной стражей.

Нравственный антипод Понтия Пилата в булгаковском романе – Иешуа Га-Ноцри. Он явно восходит к Иисусу Христу Евангелий, но во многих отношениях разительно отличается от него и откровенно полемичен по отношению к традиционному образу. Имя «Иешуа Га-Ноцри» Булгаков встретил в пьесе Сергея Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922), а затем проверил его по трудам историков. В булгаковском архиве сохранились выписки из книги немецкого философа Артура Дрекса «Миф о Христе», переведенной на русский в 1924 году. Там утверждалось, что по-древнееврейски слово «нацер», или «нацер», означает «отрасль» или «ветвь», а «Иешуа» или «Иошуа» – «помощь Ягве» или «помощь божию». Правда, в другой своей работе «Отрицание историчности Иисуса в прошлом и настоящем», появившейся на русском в 1930 году, Дрекс отдавал предпочтение иной этимологии слова «нацер» (еще один вариант – «ноцер») – «страж», «пастух», присоединяясь к мнению британского историка Библии Уильяма Смита о том, что еще до нашей эры среди евреев существовала секта назореев, или назарян, почитавших культового бога Иисуса (Иошуа, Иешуа) «га-ноцри», т. е. «Иисуса-хранителя». В архиве писателя

сохранились и выписки из книги английского историка и богослова епископа Фридерика В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873). Если Древе и другие историки мифологической школы стремились доказать, что прозвище Иисуса Назарей (Га-Ноцри) не носит географического характера и никак не связано с городом Назаретом, который, по их мнению, еще не существовал в евангельские времена, то Фаррар, один из наиболее видных адептов исторической школы, отстаивал традиционную этимологию. Из его книги Булгаков узнал, что упоминаемое в Талмуде одно из имен Христа – Га-Ноцри – означает Назарянин. Древнееврейское «Иешуа» Фаррар переводил несколько иначе, чем Древе, – «чье спасение есть Иегова». С Назаретом английский историк связывал город Эн-Сарид, который упоминал и Булгаков, заставляя Пилата во сне видеть «нищего из Эн-Сарида». Во время же допроса прокуратором Иешуа в качестве места рождения бродячего философа фигурировал город Гамала, упоминавшийся в книге французского писателя Анри Барбюса «Иисус против Христа». Выписки из этой работы, вышедшей в СССР в 1928 году, также сохранились в булгаковском архиве. Поскольку существовали различные, противоречившие друг другу этимологии слов «Иешуа» и «Га-Ноцри», Булгаков не стал как-либо раскрывать значение этих имен в тексте «Мастера и Маргариты». Из-за незавершенности романа писатель так и не остановил свой окончательный выбор на одном из двух возможных мест рождения Иешуа.

В его портрете Булгаков учел следующее сообщение Фаррара: «Церковь первых веков христианства, будучи знакома с изящной формой, в которую гений языческой культуры воплощал свои представления о юных богах Олимпа, но, сознавая также роковую испорченность в ней чувственного изображения, по-видимому, с особенной настойчивостью старалась освободиться от этого боготворения телесных качеств и принимала за идеал Исаино изображение пораженного и униженного страдальца или восторженное описание Давидом презренного и поносимого людьми человека (Исх., LIII, 4; Пс., XXI, 7, 8, 16, 18). Красота Его, говорит Климент Александрийский, была в его душе, по внешности же Он был худ. Иустин Философ описывает его как человека без красоты, без славы, без чести. Тело Его, говорит Ориген, было мало, худо сложено и неблагообразно. «Его тело, – говорит Тертуллиан, – не имело человеческой красоты, тем менее небесного великолепия».

Английский историк приводит также мнение греческого философа II в. Цельса, который сделал предание о простоте и неблагообразии Христа основанием для отрицания Его божественного происхождения. Вместе с тем Фаррар опроверг основанное на ошибке латинского перевода Библии – Вульгаты утверждение, что Христос, исцеливший многих от проказы, сам был прокаженным. Булгаков счел ранние свидетельства о внешности Христа достоверными и сделал своего Иешуа Га-Ноцри худым и невзрачным, со следами физического насилия на лице: представший перед Понтием Пилатом человек «был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшийся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора». Булгаков в отличие от Фаррара всячески подчеркивает, что Иешуа – человек, а не Бог, поэтому он и наделен самой неблагообразной, незапоминающейся внешностью. Английский же историк был убежден, что Христос «не мог быть в своей внешности без личного величия пророка и первосвященника». Автор «Мастера и Маргариты» учел слова Фаррара о том, что до допроса у прокуратора Иисуса Христа дважды били. В одном из вариантов редакции 1929 года Иешуа прямо просил Пилата: «Только ты не бей меня сильно, а то меня уже два раза били сегодня...» После побоев, а тем более во время казни, внешность Иисуса никак не могла содержать признаков величия, присущего пророку. На кресте у Иешуа в облике проступают довольно уродливые черты: «...Открылось лицо повешенного, распухшее от укусов, с заплывшими глазами, неузнаваемое лицо», а «глаза его, обычно ясные, теперь были мутноваты». Внешнее неблагообразие булгаковского героя контрастирует с красотой его души и чистотой его идеи о торжестве

правды и добрых людей (а злых людей, по его убеждению, нет на свете), подобно тому как, по словам христианского теолога II–III вв. Климента Александрийского, духовная красота Христа противостоит его ординарной внешности.

Проповедь добра, с которой выступает Иешуа Га-Ноцри, можно также истолковать с помощью идей Льва Шестова. Во «Власти ключей» рассказывается о Мелите и Сократе. На ложный обвинительный приговор, которого добился первый, второй ответил только тем, что назвал своего противника «злым». Шестов отверг широко распространенную в философской традиции мысль о моральной победе Сократа: «В случае Сократа победила история, а не добро: добро только случайно восторжествовало. А Платону и его читателям кажется уже, что добро всегда по своей природе должно побеждать. Нет, «по природе» дано побеждать чему угодно – грубой силе, таланту, уму, знанию, только не добру...» Проповедь добра, с которой пришел Иешуа, его теория о том, что «злых людей нет на свете», попытки разбудить в людях их изначально добрую природу не приносят успеха. Понтий Пилат, вроде поддавшийся ей, все равно отправляет Га-Ноцри на мучительную смерть, а для того, чтобы исправить свою малодушную ошибку, не находит ничего лучше, как организовать убийство «доброго человека» Иуды из Кириафа, т. е., согласно проповеди Иешуа, свершить зло, а не добро. Убить Иуду собирается и Левий Матвей, также испытывший воздействие Иешуа. Булгаков, как и Шестов, идею «заражения добром» отрицает.

Шестов в своих работах полемизировал с голландским философом Бенедиктом Спинозой, утверждавшим в «Богословско-политическом трактате» (1670), что тот, кто подвергает критике возможности человеческого разума, совершает *Laesio majestatis*, «оскорбление величества» разума. У Булгакова это латинское название сохранилось среди подготовительных материалов к «Мастеру и Маргарите». Понтий Пилат, инкриминирующий Иешуа Га-Ноцри нарушение закона «об оскорблении величества», может быть пародийно уподоблен Спинозе, не допускавшему никаких сомнений в величии разума. Прокуратор чувствует надрациональную, нравственную правоту Га-Ноцри, но боится принять ее, опасаясь доноса Иосифа Каифы и возмездия императора Тиберия, т. е. исходя из вполне рациональных оснований.

Образ Левия Матвея, бывшего сборщика податей и единственного ученика Иешуа Га-Ноцри, восходит к евангелисту Матфею, которому традиция приписывает авторство «логий» – древнейших заметок о жизни Иисуса Христа, которые легли в основу трех Евангелий: Матфея, Луки и Марка, называемых синоптическими. Булгаков в романе как бы реконструирует процесс создания Левию Матвеем этих «логий» – первичного искажения истории Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата, умноженного затем в канонических Евангелиях. Сам Иешуа подчеркивает, что Левий Матвей «неверно записывает за мной». По утверждению Га-Ноцри: «...Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и неправильно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал». Рукопись Левия Матвея, как и рукопись Мастера, не горит, но она несет не истинное, а извращенное знание. Это первичное искажение идей Иешуа Левию Матвеем ведет к кровопролитию, о чем ученик Га-Ноцри предупреждает Понтия Пилата, говоря, что «крови еще будет».

Отметим, что в первой редакции романа Левий Матвей записывал за Иешуа в записную книжку. В подготовительных материалах к последней редакции «Мастера и Маргариты» сохранились выписки из книги М. И. Щелкунова «Искусство книгопечатания в его историческом развитии» (1923), где отмечалось, что первые книги в Риме появились лишь во второй половине I века, да и то они были сшиты из папируса, а не из бумаги, которая пришла в Европу еще позднее. Основными материалами для письма в Римской империи времен Иисуса

Христа здесь были названы пергамент и папирус. В окончательном тексте романа ученик Иешуа пишет на свитке пергамента, который в отличие от папируса – долговечного материала – не мог сохраниться в течение столетий и отразиться в Евангелиях.

Проклятия Левия Матвея, адресованные Богу, обнаруживают совершенно неожиданный источник – роман Владимира Зазубрина (Зубцова) «Два мира» (1921) о Гражданской войне в Сибири. Ученик Иешуа, бессильный прекратить страдания Учителя на кресте, убедившись в бесполезности своих молитв, проклинает Бога и как бы передает себя под покровительство дьявола: «Я ошибался! – кричал совсем охрипший Левий, – ты бог зла! Или твои глаза совсем закрыл дым из курильниц храма, а уши твои перестали что-либо слышать, кроме трубных звуков священников? Ты не всемогущий бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» Главный герой романа Зазубрина, подпоручик белой армии, наблюдая страдания и гибель отступающих офицеров и беженцев, проклинает перед иконой Бога-отца: «Ты видишь? Видишь наши муки, злой старик? Как глуп я был, когда верил в мудрость и доброту твою. Страдания людей тебе отрада. Нет, не верю я в тебя. Ты бог лжи, насилия, обмана. Ты бог инквизиторов, садистов, палачей, грабителей, убийц! Ты их покровитель и защитник».

Обращение к дьяволу оказывается эффективным: на Ершалаим с запада надвигается гроза, которая вынуждает Понтия Пилата снять оцепление и добить распятых: Иешуа Га-Ноцри и разбойников Гестаса и Дисмаса. Когда Левий Матвей позднее приносит Воланду весть о судьбе Мастера и Маргариты, он называет дьявола духом зла и повелителем теней, забыв о своем прошлом обращении к его покровительству, чем и вызван ироничный вопрос сатаны: «Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей?» Теперь Левий Матвей не желает, чтобы дьявол здоровствовал, и в своей версии истории Иешуа Га-Ноцри начисто отрицает участие в ней «князя тьмы», который на самом деле «и на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте», и во время казни, когда услышал проклятия Левия Матвея в адрес Бога и откликнулся на них.

Пилата и Иешуа парадоксальным образом объединяет то, что у них – общие враги, Иосиф Каифа и Иуда из Кириафа. Иосиф Каифа, иудейский первосвященник, президент Синедриона. Образ Каифы восходит к упоминаемому Евангелиями председателю суда над Иисусом Христом, чье имя по-русски транскрибируется то как Иосиф Каиафа, то как Иосиф Кайфа. Первый вариант принят в синодальном переводе и встречается в ранних редакциях булгаковского романа. Угроза Понтия Пилата Каифе в одном очень конкретном источнике – работе французского историка Эрнеста Ренана «Антихрист» (1866), где рассказывается о взятии и разрушении Иерусалима войсками будущего римского императора Тита в 70 году. В архиве Булгакова сохранилась выписка из этой книги с перечислением легионов, участвовавших в осаде и штурме города. Ренан писал, что «с Титом были четыре легиона: 5-й Macedonica, 10-й Fretensis, 12-й Fulminata, 15-й Apollinaris, не считая многочисленных вспомогательных войск, доставленных его сирийскими союзниками, и множества арабов, явившихся ради грабежа». Прокуратор же предрекает первосвященнику: «Увидишь ты не одну когарту в Ершалаиме, нет! Придет под стены города полностью легион Фульмината, подойдет арабская конница, тогда услышишь ты горький плач и стенания!»

Вероятно, тут отразилась и нарисованная французским историком впечатляющая картина последних дней Иерусалима: «...Жаркий бой шел во всех дворах и на всех папертях. Страшная бойня происходила вокруг алтаря, постройки в виде усеченной пирамиды, увенчанной платформой и возвышающейся перед храмом, трупы убитых на платформе скатывались по ступеням и образовывали кучи у подножия здания. Ручьи крови текли со всех сторон; ничего не было слышно, кроме пронзительных криков убиваемых, которые, умирая, заклинали небеса.

Было еще время для того, чтобы укрыться в верхний город; но многие предпочитали быть убитыми, считая завидной долей смерть за свое святилище; другие бросались в пламя, или кидались на мечи римлян, или закалывались, или убивали друг друга. Священники, которым удалось забраться на крышу храма, вырывали острия, находившиеся здесь, вместе со свинцовой обшивкой и бросали их вниз на римлян, они продолжали это, пока пламя их не поглотило. Большое число евреев собралось вокруг «святая святых», по слову пророка, который уверил их, что настал именно тот момент, когда Бог покажет им знамения спасения. Одна из галерей, в которой укрылось до шести тысяч этих несчастных (почти исключительно женщин и детей), была сожжена вместе с ними. В тот момент от всего храма уцелело лишь двое ворот и часть ограды, предназначавшаяся для женщин. Римляне воздвигли своих орлов на том месте, где находилось святилище, и поклонились им по обычаям своего культа». Может быть, с этим описанием связаны слова Каифы о том, что народ иудейский защитит Бог и укроет кесарь, слова, которые в глазах читателей романа опровергаются не только пророчеством Пилата, но и печальной судьбой Иерусалима через несколько десятилетий, о которой рассказывалось в ренановском «Антихристе». Ручьи крови ассоциируются с обещанием Пилата напоить Ершалаим не водою, а, что подразумевается, кровью.

Зловещие слова Понтия Пилата Каифе: «Так знай же, что не будет тебе, первосвященник, отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему, – и Пилат указал вдаль направо, туда, где в высоте пылал храм, – это я тебе говорю – Пилат Понтийский, всадник Золотое Копье!» – имеют своим источником не только сцену разрушения храма из книги Ренана, но и рассказ Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи». Там Пилат говорит о будущей судьбе иудеев, добившихся в конце концов его отстранения от должности: «Не в силах управлять ими, нам придется их уничтожить. Вечно непокорные, замышляя возмущение в своих горячих думах, они восстанут против нас с бешенством, рядом с которым гнев нумидийцев и угрозы Нарты покажутся нам капризами ребенка... Усмирить этот народ нельзя. Его надо уничтожить. Надо стереть Иерусалим с лица земли. Как я ни стар, но, может быть, наступит день, и я увижу, как падут его стены, как пламя пожрет его дома, жители будут поражены мечом и сровняется место, где стоит храм. И в этот день я буду, наконец, отомщен». Пилат Франса ставит в вину иудеям только свою отставку. Булгаков возлагает вину не на иудейский народ в целом, а на его предводителя, – Иосифа Каифу, и вина эта – казнь Иешуа Га-Ноцри, которой добился первосвященник. Прокуратор прямо говорит Каифе: «Вспомнишь ты тогда спасенного Вар-Раввана и пожалеешь, что послал на смерть философа с его мирною проповедью!» Однако писатель заставляет своего Пилата грозить будущими карами не только главе Синедриона, но и всему иудейскому народу, как бы выворачивая наизнанку приписываемую первосвященнику Евангелиями подлую мудрость, согласно которой пусть лучше погибнет один человек, чем целый народ. Этот тезис отстаивает Иосиф Каифа, утверждая: «Не мир, не мир принес нам обольститель народа в Ершалаим, и ты, всадник, это прекрасно понимаешь. Ты хотел его выпустить затем, чтобы он смутил народ, над верою надругался и подвел народ под римские мечи! Но я, первосвященник иудейский, покуда жив, не дам на поругание веру и защищу народ!» Здесь Каифа в скрытом виде цитирует слова Иисуса Христа из Евангелия от Матфея: «Не мир я принес вам, но меч», трактуя их не иносказательно, как в евангельском тексте, где Христос таким образом лишь утверждает примат своего учения над семейными, социальными или иными узами, а буквально, как стремление подвести иудеев под мечи римлян.

Отметим, что в подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» сохранилась выписка из «Истории евреев» Генриха Гретца о том, что Иисус «был приведен в Синедрион, но не Великий, а в малый, состоявший из 23 членов, где председательствовал первосвященник Иосиф Каифа». Поэтому Каифа у Булгакова выступает как президент Малого Синедриона, вынесшего смертный приговор Иешуа.

Булгаковский Иосиф из Кириафа прозрачно восходит к Иуде Искарриоту Евангелий, предавшему за тридцать сребреников Иисуса Христа. Булгаков превратил Иуду Искарриота в Иуду из Кириафа, следуя принципу транскрипции евангельских имен, примененному в пьесе Сергея Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922). У Чевкина был Иуда, сын Симона из Кериофа, а Булгаков сделал своего героя Иудой из Кириафа. В архиве писателя сохранилась выписка этого имени из книги английского историка епископа Фредерика В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873). Чевкин дал весьма нетрадиционную трактовку поведения Иуды, во многом предвосхитив последующее развитие этого образа в литературе и искусстве XX века, в частности, в известной рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда» (1969) (либреттист Тим Райс). Автор «Иешуа Ганоцри» подчеркивал: «История учит, что если из какой-либо заговорщицкой организации один из ее членов уходит на сторону врагов или просто покидает организацию, то здесь всегда или уязвленное самолюбие, или разочарование в идеях, целях организации или личности вожака, или древняя борьба за самку, или все это вместе в различных комбинациях. Иногда, правда, примешивается и корыстолюбие, но не как причина, а следствие». В пьесе Чевкина предательство Иуды вызывается сочетанием всех вышеприведенных причин, причем одним из основных мотивов здесь выступает его ревность к Иешуа из-за сестры Лазаря Марии. У Булгакова Иуда из Кириафа, казалось бы, предает Иешуа Га-Ноцри из-за страсти, о которой начальник тайной стражи Афраний так говорит Понтию Пилату: «У него есть одна страсть, прокуратор... Страсть к деньгам». Однако и здесь корыстолюбие в конечном счете оказывается только следствием. Иуда из Кириафа любит Низу и наивно мечтает разбогатеть, чтобы увести ее от опостылевшего мужа. Но его возлюбленная оказывается агентом Афрания и сама предает того, кто прежде предал Иешуа.

Выписка названия города Кириаф со ссылкой на Фаррара в булгаковском архиве восходит к тому месту «Жизни Иисуса Христа», где, используя в качестве источника книгу Иисуса Навина, Фаррар отмечает: «Кириаф есть имя города на южной границе Иудеи». Соответствующий отрывок в русском синодальном переводе Библии звучит так: «...Города же их (были) Гаваон, Кефира, Беероф и Кириаф-Иарим» (Нав., IX, 17). Чевкин и Булгаков восприняли сделанную Фарраром расшифровку прозвища Искарриот, однако по-разному транскрибировали название города. Первый, очевидно, пользовался английским оригиналом, а второй, судя по сохранившейся в архиве пагинации выписок, – переводом М. П. Фивейского, изданы в 1904 году, где соответствующее место читалось следующим образом: «Вот удел колена сынов Иудиных: в смежности с Идумеею на юге были:...Гацор-Хадафа, Кириаф, Хецрон, иначе Гацор».

Из книги Фаррара заимствованы и данные о сумме награды, полученной Иудой: тридцать тетрадрахм. Именно ее называет он в романе перед смертью. Английский историк утверждал, что во времена Христа евангельских сиклей не было в обращении, «но Иуде могли заплатить сирийскими или финикийскими тетрадрахмами, которые были одинакового веса».

Булгаков стал автором оригинальной трактовки евангельского сюжета, введя в роман эпизод убийства Иуды по распоряжению Понтия Пилата. В сцене гибели предателя он использовал ряд деталей из очерка русского писателя Александра Митрофановича Федорова «Гефсимания», опубликованного в апреле 1911 года в петербургском журнале «Новое слово». Здесь переданы впечатления от посещения Федоровым Гефсиманского сада в лунную весеннюю ночь. При этом упоминаются многие реалии, отразившиеся в булгаковском романе: турецкие казармы на месте дворца Пилата (в «Мастере и Маргарите» рядом с дворцом помещены римские казармы); караваны арабов-паломников на верблюдах, ничуть не изменившиеся со времен Христа; ворота и стены Гефсиманского сада; переправа через Кедронский поток. В саду автора «Гефсимании» подкарауливали двое разбойников, и лишь присутствие проводника спасло его. От проводника же Федоров узнал, что недавно здесь был

зарезан инок Пафнутий. Писатель утверждает, что, узнав об убийстве Пафнутия, тут же повторил про себя всю историю Иисуса, пришедшую ему на память в этот момент. Об Иуде же Федоров отозвался следующим образом: «Нельзя измерить величие божественной жертвы, но мучительная дрожь охватывает при мысли о том, что за ней и перед ней – предательство. Оно издевается над ее бесплодностью, звоном сребреников оно отвечает на молитву, четками которой служат кровавые капли пота. Оно сторожит на каждом шагу подвиг и предательскими ударами ножа подсекает его корни. Удавился Иуда, но за ним стояли первосвященники. Сила предательства в них. И на смену одного сломавшегося клинка всегда явится другой, чтобы поразить из темноты героя». Вероятно, не без влияния очерка Федорова Булгаков сделал местом убийства Иуды Гефсиманский сад. В романе его поражает из темноты предательский клинок убийцы. Но Иуда из Кириафа, как и его литературный прототип из «Гефсимании», – всего лишь орудие в руках Иосифа Каифы. Понтий Пилат убийством предателя не только не может искупить свой грех, но и не в состоянии вырвать корни заговора. Члены Синедриона в конце концов добиваются отставки прокуратора, и в «Мастере и Маргарите» Пилат предчувствует такой исход.

Внимание Булгакова, несомненно, привлекли и слова Федорова о том, что «в продолжение двух тысячелетий на землю эту упали ливни крови: кости сваливались, как хворост, и дикие бури-войны бушевали во время Христа. Иерусалим разрушался и возникал много раз, но в Гефсиманском саду растут те же сизые маслины, те же красные цикламены качаются среди камней, как огненные бабочки. И люди остались те же». У Булгакова первые капли крови, которые пролились в Гефсиманском саду после гибели Иешуа Га-Ноцри, – это капли крови Иуды из Кириафа. Данному месту у Федорова созвучны и слова Левия Матвея Понтию Пилату о том, что «крови еще будет», а также заключение Воланда на сеансе черной магии в Театре Варьете о том, что со времен Иисуса Христа люди мало изменились.

Эпилог «Мастера и Маргариты» созвучен воображаемому вознесению Христа в очерке Федорова: «Туча и луна придают еще более очарования тому, что я вижу, угадываю, почти постигаю. Шире раздалось серебристо-голубое пространство между землею и тучами; бесконечно длинной полосой, изломанной со стороны неба и земли, сияет оно и как бы течет, как светлая река. Слева, под этой рекой света, еще более яркое пространство, которое все фосфорится и блещет, точно зеркало луны, где она отражается из-за туч». В эпилоге «Мастера и Маргариты» в сне Ивана Бездомного бывший поэт, ставший профессором истории, видит вознесшегося Иешуа, мирно беседующего с Пилатом. При этом «лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося и обросшего бородой человека» – Мастера. Эти двое утешают бывшего поэта, после чего «луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом». Гефсиманский сад из места вознесения Христа у Булгакова превратился в место убийства Иуды из Кириафа. Автор «Мастера и Маргариты» контаминировал рассуждения Федорова об Иуде и его же рассказ о двух разбойниках в Гефсиманском саду и убийстве там инока Пафнутия.

Еще в 1924 году в булгаковском фельетоне «Багровый остров» появилась сцена убийства арапского полководца Рики-Тики, выступающего на стороне иностранных интервентов против родного острова. Она очень напоминает сцену убийства Иуды: «Арап во мгновение выхватил ножик и вдохновенно всадил его Рики-Тики, чрезвычайно метко угадав между 5-м и 6-м ребрами с левой стороны».

– Помо... – ахнул вождь, – гите, – закончил он уже на том свете – перед престолом всевышнего.

– Ур-ра!!! – грянули эфиопы».

В «Мастере и Маргарите» «за спиной у Иуды взлетел нож, как молния, и ударил влюбленного под лопатку. Иуду швырнуло вперед, и руки со скрюченными пальцами он выбросил в воздух. Передний человек поймал Иуду на свой нож и по рукоять всадил его в сердце Иуды.

– Ни... за... – не своим, высоким и чистым молодым голосом, а голосом низким и укоризненным проговорил Иуда и больше не издал ни одного звука. Тело его так сильно ударилось о землю, что она загудела».

Когда Афраний докладывает Пилату об убийстве Иуды из Кириафа, то отмечает, что «убит он с чрезвычайным искусством». На вопрос прокуратора: «Так что он, конечно, не встанет?» – начальник тайной стражи философски отвечает: «Нет, прокуратор, он встанет... когда труба Мессии, которого они здесь ожидают, прозвучит над ним. Но ранее он не встанет!»

Эпизод убийства Иуды решается как эпическое преображение пародийного описания убийства предателя Рики-Тики (арапы обвиняют полководца в том, что он их «загнал под чемоданы», т. е. намеренно подставил под огонь тяжелых британских орудий). Обоих убивают искусным ударом ножа в сердце, громовое «ура» эфиопов по случаю гибели Рики-Тики превращается в «Мастере и Маргарите» в гул, который издает земля при падении Иуды из Кириафа. Одинаковым образом разбито на две части последнее слово, которое произносят жертвы, причем Рики-Тики оканчивает его уже на том свете перед престолом всевышнего. А Иуде из Кириафа предстоит подняться, когда над ним протрубит труба Мессии.

Иуду в романе в конечном счете губит любовь к Низе, чье имя он укоризненно произносит в последние мгновения жизни. Нож убийцы взлетает над Иудой из Кириафа «как молния», напоминая о словах Мастера, которыми тот передает возникновение любви между ним и Маргаритой: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, так поражает финский нож!»

Однако, если Низа предает своего возлюбленного, то Маргарита до конца остается верной Мастеру и ради его спасения готова даже продать душу дьяволу.

Иуда из Кириафа наделен внешностью благостного красавца: «...молодой, с аккуратно подстриженной бородкой человек в белом чистом кефи, ниспадавшем на плечи, в новом праздничном голубом таллифе с кисточками внизу и в новеньких скрипящих сандалиях» – «горбоносый красавец». Здесь он обладает многими чертами Иисуса Христа, отмеченными в книге Ф. В. Фаррара, в том числе деталями костюма: белым «кефи» (наголовным платком), голубым плащом, «таллифом». Английский историк полагал, что «мы можем с благоговейным убеждением веровать, что в теле, заключавшем в себе превечное Божество и бесконечную святость, не могло быть ничего низкого или отталкивающего, а напротив, было «нечто небесное», как говорит блаженный Иероним. Всякая истинная красота есть только «таинство доброты», и совесть столь непорочная, дух столь полный гармонии, жизнь столь великая и благородная не могли не выражаться во внешности, не могли не отражаться в лице Сына человеческого. На красоту Его внешности мы нигде не находим ни малейшего указания... но с другой стороны, мы нигде не встречаем, даже в речи его врагов, ни одного слова или намека, которые бы могли относиться к неблагообразию Его внешности». Фаррар в глубине души верил, что Христос «не мог быть в своей внешности без личного величия пророка и

первосвященника», хотя и отвергал позднейшие апокрифические описания внешности Иисуса как слишком уж идеальные, благостные и неземные: «Никифор, приводя описание, данное Иоанном Дамаскином в восьмом столетии, говорит, что Иисус похож был на Деву Марию, что Он был красив и поразительно высок ростом, с светлыми и несколько вьющимися волосами, которых никогда не касалась рука Его Матери, имел темные брови, овальное лицо с бледным и смугловатым оттенком, светлые глаза, несколько сутуловатый стан и взгляд, в котором выражались терпение, благородство и мудрость». Еще менее достоверным выглядел портрет Христа в письме некоего фантастического «председателя народа иерусалимского» Лентула римскому сенату: «Он имеет волнистые волосы, скорее даже кудрявые, винного цвета, которые лоснятся при спадении на плечи и разделяются посредине головы по обычаю назореев. Чело Его чисто и ровно, а лицо Его без всяких пятен и морщин, но рдеет нежным румянцем. Его нос и рот безукоризненной красоты, Он имеет окладистую бороду того же самого орехового цвета, как и волосы, не длинную, но раздвоенную. Глаза у Него голубые и очень светлые». Британский епископ надеялся, что эти описания «заклучают в себе хотя бы слабый отголосок предания, сохранившегося от времен Ириния, Папия и апостола Иоанна».

Булгаков полностью отверг свидетельства о внешней, телесной красоте Иисуса. Ею в романе наделен предатель Иуда, что еще больше по контрасту оттеняет безобразие души этого персонажа. Автор «Мастера и Маргариты» намеренно одел Иуду в голубой таллиф и белый кефи. Согласно символике цветов, приводимой в книге П. А. Флоренского «Столп и утверждение Истины», белый цвет «знаменует невинность, радость или простоту», а голубой – «небесное созерцание». Булгаковский Иуда действительно простодушен и наивен, искренне радуется тридцати тетрадрахмам, рассчитывая за них купить любовь Низы, но его простота, по поговорке, хуже воровства.

Некоторые важные детали, связанные с сюжетной линией Иуды из Кириафа, Булгаков почерпнул из труда Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса» (1863), против которого выступал Ф. В. Фаррар. Например, упоминание Пилатом в диалоге с Иешуа, что Иуда из Кириафа во время беседы с Га-Ноцри «светильники зажег», связано с рассказом Э. Ренана о канонах иудейского судопроизводства: «...Когда кого-нибудь обвиняют в «соблазне», к нему подсылают двух свидетелей, которых прячут за перегородкой, стараются зазвать подсудимого в смежную комнату, откуда оба свидетеля могли бы расслышать его, не будучи им замечены. Около него зажигают две свечи, чтобы точно установить, что свидетели его видят». Иуда из Кириафа при скрытых в своем доме свидетелях намеренно провоцирует Иешуа Га-Ноцри на высказывания, которые могут быть расценены как нарушение закона об оскорблении величества. Поэтому после слов о том, что «человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть», уже содержащих состав преступления, Га-Ноцри тут же арестовывают прятавшиеся в помещении стражники.

Вообще, в ершалаимских сценах «Мастера и Маргариты» Булгаков дал оригинальную художественную версию возникновения христианской религии. В период работы над романом, в 1920–1930-е годы, в СССР была официально принята так называемая мифологическая теория происхождения христианства, объявлявшая Иисуса Христа только мифом, порожденным сознанием творцов христианства, а не реально существовавшей исторической личностью. Приверженцем этой теории в романе выступает председатель МАССОЛИТа Михаил Александрович Берлиоз, убеждающий поэта Ивана Бездомного в беседе на Патриарших прудах, что Иисуса Христа не было на свете. В ходе начавшейся дискуссии с Воландом Берлиоз отвергает все существующие доказательства бытия Божия, которых, по утверждению загадочного профессора-иностранца, «как известно, существует ровно пять». Председатель МАССОЛИТа полагает, что «ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства

существования бога быть не может». Воланд в ответ замечает что это – повторение мысли великого немецкого философа Канта, который «начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою, соорудил собственное шестое доказательство!

– Доказательство Канта, – тонко улыбнувшись, возразил образованный редактор, – также неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством!»

Данный диалог, несомненно, восходит к тексту статьи П. Васильева «Бог» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, где Кант назван создателем пятого по счету доказательства бытия Бога – нравственного в дополнение к четырем, существовавшим ранее, – историческому, космологическому, теологическому и онтологическому. Интересно, что в первой редакции булгаковского романа, написанной в 1929–1930 гг., доказательство Канта называлось пятым, а «доказательство Воланда» – предсказание гибели Берлиоза – выступало в качестве шестого, решающего доказательства.

Как подчеркивалось в статье «Бог», Кант считал, что «в нашей совести существует безусловное требование нравственного закона, который не творим мы сами и который не происходит из взаимного соглашения людей, в видах общественного благосостояния». Вместе с тем немецкий философ не признавал «возможным найти какое бы то ни было доказательство бытия Божия в области чистого разума». Булгаков в процессе работы над «Мастером и Маргаритой», обратившись к кантовской работе «Единственно возможное основание для доказательства бытия Бога» (1763), выяснил, что здесь философ опроверг еще одно доказательство – логическое, пятое по общему счету. Поэтому в окончательном тексте романа кантовское нравственное доказательство из пятого сделалось шестым.

В статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона отмечалось, что поскольку «Кантово доказательство утверждает бытие личного Бога, то против него восстали все пантеисты: Фихте, Шеллинг и Гегель порицают его довольно резко, и Шиллер говорит, что Кант проповедует нравственность, пригодную только для рабов, Штраус насмешливо замечает, что Кант к своей системе, по духу противной теизму, пристроил комнатку, где бы поместить Бога». Берлиоз почти дословно повторяет, что «недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством».

Булгаков намеренно раскрывает перед читателями главный источник эрудиции Берлиоза – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Писатель с иронией говорит об образованности редактора (в ранней редакции прямо назывался редактируемый Берлиозом журнал – «Богоборец» по аналогии с реально существовавшим «Безбожником»), ясно давая понять, что ни Иммануила Канта, ни Фридриха Шиллера (1759–1805), ни Давида Фридриха Штрауса (1808–1874) председатель МАССОЛИТа в действительности не читал.

Берлиоз утверждает, что об Иисусе Христе «никогда ни словом» не упоминал знаменитый Иосиф Флавий (37 – после 100). На самом деле, как известно, в дошедшем до нас тексте «Иудейских древностей» Флавий пишет об Иисусе, но считает его мессией, что было совершенно невозможно для правоверного приверженца иудаизма, каким был римский историк. Это обстоятельство позволяло сторонникам мифологической школы считать данное место позднейшей вставкой христианских редакторов. Однако уже при жизни Булгакова существовало доказательство подлинности сообщения Иосифа Флавия об Иисусе, что, в свою очередь, подтверждало историчность основателя христианства.

Еще в 1912 г. русский ученый, профессор Дерптского (ныне Тартуского) университета

Александр Александрович Васильев (1867–1953) опубликовал во французском журнале «Восточная патрология» текст и перевод хроники Агапия Манбиджского – христианского епископа и арабского историка X в. В этой хронике цитируется и посвященная Иисусу часть труда Флавия, причем Агапий использовал сирийский перевод с не дошедшего до нас греческого оригинала. В его изложении данное место читается следующим образом: «В то время жил мудрый человек, которого звали Иисусом. Образ жизни его был достойным, и он славился своей добродетелью. И многие люди из иудеев и других народов стали его учениками; Пилат приговорил его к распятию и смерти. Но те, кто стал его учениками, не отреклись от его учения. Они сообщили, что он явился им через три дня после распятия и что он был живым. Полагают (или возможно), что он был мессией, относительно которого пророки предсказали чудеса». Здесь о том, что Иисус был мессией, Флавий говорит лишь со ссылкой на мнение, распространенное среди учеников казненного, отнюдь не солидаризуясь с ним.

Сам А. А. Васильев, после 1917 г. прочно обосновавшийся в Висконсинском университете в США и специализировавшийся по истории Византии, не сомневался, как и подавляющее большинство русских и зарубежных исследователей, исключая советских официозных историков и философов, в историчности Иисуса Христа. В примечании к своему переводу хроники Агапия он указал, что данное место восходит к сочинению Иосифа Флавия, однако, похоже, более об этом своем открытии нигде не упоминал. В широкий научный оборот текст Агапия Манбиджского вошел только в 1971 г., когда бельгийский исследователь Ш. Пине, основываясь на васильевской публикации, еще раз сделал вывод о том, что сообщение арабского историка восходит к неискаженной версии «Иудейских древностей». Однако нельзя исключить, что с открытием Васильева по роду своей специальности были знакомы профессора Киевской духовной академии, сохранявшие связи с семьей Булгаковых и после смерти отца писателя А. И. Булгакова. Возможно, от них и сам автор «Мастера и Маргариты» узнал о подтверждении подлинности сообщения Иосифа Флавия об Иисусе и специально заставил Берлиоза исказить содержание «Иудейских древностей». Показательно, что Булгаков ничего не говорит о том, что слова об Иисусе – позднейшая вставка редакторов-христиан. Вероятно, писатель был уверен в неосновательности такого предположения и вынудил Берлиоза сказать заведомую неправду об отсутствии у Иосифа Флавия каких-либо упоминаний о Христе.

Примечательно, что в книге английского историка и богослова епископа Фредерика Фаррара «Жизнь Иисуса Христа» (1873) был полностью приведен вызывавший спор текст Иосифа Флавия. Это место присутствовало в русском переводе сочинения Фаррара, выполненном в 1893 г., причем, что интересно, все сомнительные места, и как раз те, которые читались иначе или отсутствовали в обнаруженной А. А. Васильевым хронике Агапия Манбиджского, были заключены в скобки: «Вот это знаменитое место (Древн., XVII, 3, 3): «В то время был Иисус, мудрый человек, (если только позволительно его называть человеком), ибо Он был совершитель чудесных дел (учитель людей, с удовольствием приемлющих истину), и привлек к себе многих как из иудеев, так и из эллинов. (Он был Христос.) И когда Пилат, по настоянию вождей наших, осудил Его на крест, те, которые прежде любили Его, не оставили Его. (Ибо Он явился им на третий день опять живым, как и божественные пророчества изрекли о Нем касательно этого и множества других чудесных дел.) Поколение христиан, так названных по нему, не исчезло еще и теперь». Ф. В. Фаррар, весьма критически и неприязненно относившийся к Флавию из-за его иудейства и распущенного, по христианским меркам, образа жизни, считал и то место «Иудейских древностей» (Древн., XX, 9, 1), где говорится об Иакове, «брате Иисуса, называемого Христом», «также сомнительней подлинности» (поскольку правверный иудей не мог назвать Иисуса Христом). Интересно, что в переводе фарраровской «Жизни Иисуса Христа», выполненном в 1904 г. М. П. Фивейским и вышедшем как приложение к журналу «Русский паломник», редакция купировала несколько десятков строк, «с которыми не может мириться чувство православного христианина», в том числе и обширную цитату из

«Иудейских древностей» Флавия. Осталось лишь указание на вероятную подложность этого свидетельства, которое в лучшем случае «представляет вставку в текст его Книги», а также утверждение Фаррара о том, что со стороны автора «Иудейских древностей» «молчание о таком явлении, как христианство, не только было намеренным, но и недобросовестным». Именно из перевода М. П. Фивейского сохранились многочисленные выписки в булгаковском архиве. Однако автор «Мастера и Маргариты» наверняка был знаком и с опубликованным в 1893 г. переводом А. П. Лопухина, так как с приведенной там цитатой из Флавия есть отчетливые параллели как в словах Воланда о Банге, разделяющем с Понтием Пилатом наказание бессмертием («...Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит»), так и в последнем обращении Маргариты к Мастеру («Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь...»). Воланд выполняет просьбу Иешуа Га-Ноцри взять вместе с Мастером в последний приют «ту, которая любила и страдала из-за него».

Берлиоз утверждает, что «то место в пятнадцатой книге, в главе 44-й знаменитых Тацитовых «Анналов», где говорится о казни Иисуса, – есть не что иное, как позднейшая вставка». Здесь в изложении аргументов сторонников мифологической школы председатель МАССОЛИТа точен, однако сама эта аргументация автора «Мастера и Маргариты» отнюдь не убедила. Писатель также изучил вопрос о подлинности сообщения римского историка Тацита (около 58 – около 117). В связи с пожаром Рима в 64 г. в царствование императора Нерона (37–68), который, чтобы отвести от себя подозрения в поджоге, обвинил во всем христиан, автор «Анналов» указал, что основатель христианства по имени Христ был казнен в царствование Тиберия правителем Иудеи Понтием Пилатом. В булгаковском архиве сохранилась выписка латинского текста сообщения Тацита (возможно, из статьи «Пилат» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона) и его французского перевода из принадлежавшего писателю издания «Анналов».

Большую роль в трактовке ранней истории христианства в «Мастере и Маргарите» сыграла пьеса Сергея Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (1922). Разгромная рецензия поэта Сергея Городецкого на эту пьесу, опубликованная в 1923 году в журнале «Красная нива», была положена в основу разбора Берлиозом поэмы Бездомного об Иисусе Христе. Пьеса Чевкина имеет многочисленные параллели с ершалаимской частью «Мастера и Маргариты». В частности, из этого источника Булгаков почерпнул принцип отличной от евангельской транскрипции имен и географических названий. Этот принцип был изложен Чевкиным в послесловии под красноречивым заголовком «Заключительный вздох сожаления»: «Все имена действующих лиц, а также все упоминаемые имена и события собраны по разным, но только научным источникам и, следовательно, в известном смысле достоверны. Характеры действующих лиц развиты, конечно, произвольно, но в строгом соответствии с материалом, оставленным историей... Стремясь восстановить реалистическую основу, я прежде всего должен был восстановить реальные имена и принять поэтому подлинно иудейского Накдимона, а не греческого Никодима, Шаула, а не Павла или Савла и т. д.». Чевкин с огорчением отмечал, что обстоятельства не позволили ему написать для русских книгу, «какую написал для французов Ренан, а для немцев Штраус, но более близкую к истине», вещь типа таких произведений французских писателей, как «Саламбо» (1862) Гюстава Флобера или «Таис» (1890) Анатоля Франса (Тибо), «художественно-научный» роман, где можно было бы «вскрыть, наконец, подлинную жизнь раввина Иешуа, изумительно правдивые эпизоды из коей сверкают там и сям в канонических поэмах, в апокрифах, в Талмуде, у Цельса». Автор «Иешуа Ганоцри» хотел собрать «эти сверкающие жемчужины действительности» и восстановить по ним истину. Из всех своих предшественников Чевкин, как и Булгаков, наиболее высоко ставил Ф. В. Фаррара с его книгой «Жизнь Иисуса Христа», который «благодаря своему необъятному специальному образованию смог выслушать и другую сторону, т. е. Талмуд с его выкинутыми (из Евангелий. – Б. С.) местами».

В пьесе Чевкина транскрибируются в соответствии с реальным звучанием только древнееврейские личные имена и некоторые слова, а традиционные «Иерусалим» и «цезарь» оставлены без изменений. У Булгакова же греческое «Иерусалим» закономерно превратилось в древнееврейское «Ершалаим», а латинские «цезарь» и «центурион» стали «кесарем» и «кентурионом» в полном соответствии с произношением I в. н. э. В тексте пьесы «Иешуа Ганоцри» оставлены без перевода и пояснения некоторые древнееврейские и латинские слова – «шолом-алейхем», «атриум», «квирит» и др. С помощью такого приема Чевкин стремился передать языковой колорит эпохи и обозначить наречие, на котором говорит тот или иной персонаж. В «Мастере и Маргарите» многие подобные слова даны без перевода и пояснения – «претория», «синедрион», «когорта», но их значение вполне очевидно из контекста, да и сами эти термины достаточно широко известны. Булгаков избегает некоторых, по выражению Чевкина, «жупельных» слов вроде «ам-гаарец» или «шолом-алейхем». Читателям всегда понятно, на каком языке говорит в данный момент тот или иной персонаж ершалаимских сцен.

Пьеса Чевкина была насыщена просторечными выражениями. Например, привратник храма говорил, что Иешуа «начал с несколькими оборванцами из своей шайки громить продавцов священных предметов». В первой редакции «Мастера и Маргариты», датируемой 1929–1930 годами, стиль ершалаимских сцен был другой, отличный от строгого, чеканного стиля окончательного текста. Первые варианты древней части романа приближались к булгаковским сатирическим повестям и фельетонам 20-х годов. Здесь присутствовали и рассчитанные на комический эффект анахронизмы. Например, Понтий Пилат грозил Иосифу Каифе отправить в Рим «телеграмму» с жалобой, а Иешуа, говоря о добрых людях, неверно истолковавших его учение, отмечал, что они «в университетах не учились». В текст обильно вводились просторечные выражения, подчеркивающие очевидную условность происходящего в Ершалаиме. Так, освобожденный разбойник Вар-Равван радостно говорил Иешуа: «Замели тебя вовремя, Назарей», а Иешуа в ответ называл его «мой добрый бандит» (в пьесе Чевкина Иешуа именовал сотника Петрония «мой добрый воин»).

Не исключено, что знакомство с «Иешуа Ганоцри» послужило дополнительным стимулом для Булгакова обратиться к труду Ф. В. Фаррара. Некоторые имена из пьесы после проверки по первоисточникам перешли в булгаковский роман. В частности, Иуда, сын Симона из Кериофа, стал Иудой из Кириафа (в ранних редакциях – Иуда из Кериота), а имя Иешуа Ганоцри осталось практически без изменений.

По всей видимости, такие действующие лица пьесы Чевкина, как трибун легиона Корнелий Сабин и сотник (центурион) аппараторов Петроний отдельными своими чертами отразились в персонажах ершалаимских сцен – начальнике тайной стражи Афрании, прокураторе Иудеи Понтии Пилате и кентурионе особой кентурии Марке Крысобое. Сабин в «Иешуа Ганоцри» фактически выполняет функции начальника тайной полиции. Не случайно он утверждает: «...Мои сыщики донесли мне, что уже несколько дней город волнуется, как растревоженный муравейник. Появился какой-то новый раввин-проповедник. Одни называют его пророком, другие обманщиком. В общем, все иудеи против него, но в подонках народа благодаря ловкой демагогии он пользуется большим успехом». В ранней редакции ершалаимских сцен Понтий Пилат называл Иуду из Кириафа «сыщиком», а в окончательном тексте именовал Иешуа Га-Ноцри лгуном, но потом признавал, что язык у нового проповедника хорошо подвешен. Прокуратор у Булгакова цитировал слова приговора Синедриона о том, что Иешуа явился в Ершалаим верхом на осле, «сопровождаемый толпою черни», кричавшей ему приветствия «как бы некоему пророку». Однако, если у Чевкина Ганоцри – действительно ловкий демагог и обманщик, стремящийся подбить толпу на восстание, чтобы самому стать царем Иудеи, то обвинения против булгаковского героя оказываются целиком несправедливыми (даже осла у него никогда не было).

Сотник Петроний, как и кентурион Марк Крысобой, жесток к подчиненным, хотя сам – бывалый воин. Он угрожает Иуде: «Слушай, иудей, ты, вероятно никогда не ощущал на своей шее кулак римского воина или палку на своей спине», а когда «добывает» Иешуа на кресте, но так, чтобы распятый остался в живых, то говорит с уверенностью: «Я знаю, как ударить, и умею ударить». Можно вспомнить, как во время допроса Иешуа Га-Ноцри у прокуратора Марк Крысобой очень умело ударяет арестанта: «движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги».

Роман Булгакова откровенно полемичен по отношению к пьесе Чевкина прежде всего в трактовке образа Иешуа. В пьесе Ганоцри – расчетливый политикан, пытающийся использовать иерусалимскую чернь для своих выгод и крайне нетерпимый к противникам. Вот его ответ на утверждение фарисеев, что новоявленный пророк ведет Израиль в «царство блудниц»: «Не в царство блудниц, а в царство правды и справедливости, в котором не будет места всем обидчикам народа Израилева». Недаром храмовый привратник говорит об Иешуа, что «в него вошел сатана!». Булгаковский Га-Ноцри тоже произносит слова о будущем царстве «истины и справедливости», но оставляет это царство открытым абсолютно для всех, утверждая лишь, что там «не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти». Он считает добрыми всех людей, даже предателя Иуду, даже палача Крысобоя. Интересно, что у Чевкина Иешуа, пережив ужас распятия и будучи спасен лишь благодаря участию в его судьбе Петрония, в финале пересматривает свои взгляды. Вот его монолог, обращенный к сотнику: «Больше не хочу. Довольно. Если бы весь мир предложил мне все царские троны, я с отвращением отказываюсь от них. Ты прав, добрый воин, пророки – невежественные мечтатели и лгуны. Они обманули меня. Два раза ради вздорной мечты я опускался в бездну смерти. И этого для меня довольно». Чевкинский Иешуа отказался от честолюбивых замыслов, хотя и продолжал считать себя невинной жертвой «невежественных мечтателей и лгунов». Не тот Иешуа у Булгакова – мечтатель и философ, проповедующий всеобщую любовь и терпимость. В ранней редакции «Мастера и Маргариты» Га-Ноцри еще обладал некоторыми чертами персонажа пьесы, и его доброта не была абсолютна. Здесь Иешуа более самоуверенно заявлял право на единоличное обладание истиной, предлагая Пилату: «... Пойдем со мной на луга, я тебя буду учить истине, а ты производишь впечатление человека понятливого». Уже распятый на кресте, на обращение одного из разбойников попросить за него кентуриона об ускорении смерти, чтобы прекратить мучения, Га-Ноцри убеждал несчастного попросить и за другого распятого – «иначе не сделаю».

У Чевкина важной причиной сочувствия Пилата к арестованному выступает то, что прокуратор видит возможность использовать Иешуа в качестве провокатора для ослабления ненавистных ему саддукеев во главе с Каифой и усиления раздоров среди иудеев. Об этом Понтий Пилат откровенно говорит своему другу Элии Ламии: «Когда я допрашивал его, он плел какую-то чепуху о новом царстве, населенном стойками. Несомненно, это фанатик, маниак, а может быть, просто безумец. Во всяком случае, я вижу, он взбудоражил весь муравейник. Гм... такие люди нам полезны. Рассеивая смуту, они помогают разделять и владеть. Не нужно только, конечно, спускать их с глаз и вовремя обрезать им крылья». В «Мастере и Маргарите» тема провокации присутствует в речи первосвященника Иосифа Каифы, утверждающего, что новый проповедник должен был подвести народ под римские мечи. Отметим, что в первой редакции романа подчеркивалась также «провоцирующая» роль Иешуа по отношению к Пилату: медленно, но верно и едва ли не намеренно Га-Ноцри отрезал прокуратору все возможности одновременно соблюсти букву закона и сохранить арестованному жизнь, вынудив утвердить смертный приговор.

Вероятно, хронология ершалаимских сцен «Мастера и Маргариты» отразила знакомство Булгакова с пьесой «Иешуа Ганоцри». Чевкин, описывая три последних дня пребывания Иешуа

в Иерусалиме, подчеркивал, что «развитие фабулы произведено в точном соответствии с каноническими произведениями». Действие пьесы начинается ранним утром 13 нисана, приговор, казнь и снятие с креста происходит 14-го, а «воскресение» – явление Иешуа своим последователям случается 16 нисана. Кроме того, в первом акте говорится о дебоше, устроенном Иешуа в храме за день до начала происходящих в пьесе событий, т. е. 11 нисана. У Булгакова суд Пилата и казнь тоже свершаются 14 нисана, причем во время казни из воспоминаний Левия Матвея мы узнаем о событиях, связанных с арестом Га-Ноцри и случившихся за день до того, 12 нисана. Чевкин целиком выпустил день 15 нисана, чтобы сразу рассказать о том, как произошло мнимое «воскресение» Ганоцри. Булгаков же, чтобы завершить роман воскресным днем 16 нисана (и православной пасхой 5 мая), сдвинул действие ершалаимских сцен «Мастера и Маргариты» на один день вперед по сравнению с пьесой. Здесь он, по всей видимости, учел и сделанную Чевкиным почасовую раскладку дня 14 нисана: «Иешуа был распят приблизительно в 1 час дня. Весною солнце всходит в Палестине около 6 часов. Суд в Синедрионе был при дневном свете, значит приблизительно от 6 до 8. В 8 пришли к Пилату. Расстояние несколько шагов. В 9 пошли к Ироду. Час-полтора провели у Ирода и в дороге... Около 11 вернулись к Пилату. Споры, разбор, приговор, приготовление креста, шествие на Голгофу, выкапывание и проч. Иешуа не мог быть распят раньше первого часа дня, это же говорит Лука (23,44) и Иоанн (19.14), а в 5–6 он уже был снят. Он не мог умереть так скоро, и Пилат это отлично понимал». В булгаковском романе все эти события происходят в те же самые временные промежутки, но поскольку выпадает визит к Ироду и Га-Ноцри приводят к прокуратору лишь один раз, то Пилат объявляет приговор «около десяти часов утра». Казнь же, как и у Чевкина, продолжается немногим более четырех часов – «когда истек четвертый час казни», Левий Матвей проклял Бога и обратился к помощи дьявола, что дало немедленный эффект – появление «в пятом часу страданий» грозовой тучи и вестника от Пилата с приказом умертвить казнимых.

У Чевкина Петроний наносит удар, будто бы добивающий Иешуа, а в действительности лишь обеспечивающий ему необходимое кровопускание. Сотник понял, что Пилат сочувствует осужденному, и, подобно тому, как в «Мастере и Маргарите» Афраний намеками сговаривается с прокуратором об убийстве Иуды, Петроний дает понять своему начальнику, что Иешуа останется жив. Тот Иешуа Ганоцри, которого мы видим в пьесе, заносчивый, себялюбивый и равнодушный к другим людям, не должен был умереть. В данном случае драматург следовал индийским легендам, согласно которым Иисус Христос при подобных обстоятельствах избежал смерти на кресте, а потом удалился в Индию, где умер в глубокой старости. В образе Иешуа Чевкин заклеил человека, что «стремится к трону, руководимый побуждениями, которые двигали в прошлом, двигают в настоящем и будут двигать в будущем во все времена, у всех народов, всех тиранов, узурпаторов». Смерть дала бы чевкинскому герою хоть какое-то очищение. У Булгакова Иешуа тоже не умирает на кресте своей смертью. Писатель учел, что за 4–5 часов распятый не мог погибнуть от зноя и жажды. Его действительно добивает палач по тайному распоряжению прокуратора, стремящегося облегчить страдания Га-Ноцри. Но смерть невинного Иешуа становится непосильным грузом для совести Понтия Пилата и приводит его к раскаянию.

Чевкин стремился максимально учесть всю информацию, сообщаемую об Иисусе Христе как каноническими Евангелиями, так и другими источниками. В своей пьесе он рационально истолковал все чудеса, связанные с именем основоположника христианства, в том числе и его «воскресение». Драматург даже, согласно евангельской традиции, заставил Пилата умыть руки перед иудеями. Почти все исследователи сходились в том, что на такое унижение перед покоренным народом римский правитель никогда бы не пошел. Однако в чевкинской пьесе этому эпизоду придан иронический оттенок: прокуратор просто вымыл руки перед завтраком. Булгаков тоже стремился очистить Евангелия от недостоверных, по его мнению, событий.

Пилат в романе просто потирает руки, когда начинает чувствовать неизбежность казни Иешуа. Автор «Мастера и Маргариты» опустил некоторые излишние для его замысла детали евангельской фабулы. Писатель сконцентрировал действие только вокруг Пилата и Га-Ноцри, так что в романе оказалось гораздо меньше действующих лиц, чем в чевкинской пьесе, хотя обычно в романном жанре больше персонажей, чем в драматическом. Отметим, что нетрадиционная трактовка поведения предавшего Иешуа ученика, данная Чевкиным, частично отразилась у Булгакова в образе Иуды из Кириафа. Важную роль в трактовке ранней истории христианства в «Мастере и Маргарите» сыграло знакомство Булгакова с рассказом Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи» (1891). Следует подчеркнуть, что этот рассказ упоминался в пьесе Чевкина: драматург особо оговорил, что один из персонажей, Элия Ламия, друг Пилата, целиком взят оттуда и принес ироническое извинение «м-сье Анатолю» за то, что не смог попросить у него на это предварительного согласия из-за расстройства почтовых сообщений между Россией и Францией. В рассказе Франса Булгакова, несомненно, привлек написанный с определенной авторской симпатией образ Пилата, равно как и многие детали римской жизни той эпохи. Вот, например, подробное описание трапезы Понтия Пилата и Элии Ламии: «Только два ложа ожидали гостей. Стол был сервирован пышно, но без особой роскоши. На тяжелых серебряных блюдах лежали винные ягоды, приготовленные в меду, дрозды, люкренские устрицы и сицилийские миноги». Очевидно, именно это место вызвало булгаковский вопрос в подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите»: «Мог ли Пилат есть устрицы?» – и выписки из вышедшего в 1914 году русского перевода книги французского историка Гастона Буассье «Римская религия от времен Августа до Антонинов» о том, что ели римляне и о «возлияниях в честь императора». Здесь не было прямого подтверждения, входили ли устрицы в римский пищевой рацион. Говорилось только, что у римлян были распространены блюда из даров моря. Буассье отмечал также, что обеды римских коллегий (объединений по профессии) жрецов, ветеранов и др. часто отличались обилием и роскошью. Закон против роскоши требовал, чтобы перед началом подобного обеда каждый гость принес клятву, что истратит на пир не более 120 золотых на все угощения, «кроме хлеба, вина и овощей», и что на столе «будут только местные вина». Если Булгаков обращался и к другим источникам, то должен был выяснить, что устриц римляне действительно ели. Известный римский поэт I века н. э. Марциал особо выделял люкренские устрицы как изысканнейшее блюдо на званом обеде. Вероятно, именно из этого источника Франс взял устриц для трапезы Пилата и его друга. Трапеза булгаковского Пилата и Афрания скромнее. Прокуратор и начальник тайной стражи, возлежа за маленьким столом, пьют вино и едят хлеб, вареные овощи, мясо и фрукты. Из конкретных блюд упомянуты только устрицы – символ изысканности и знак экзотичности. Сицилийские миноги, вполне уместные в рассказе Франса, действие которого происходит на Сицилии, в Иудее выглядели бы слишком экстравагантными. Здесь чрезмерное обилие подробностей могло бы только отвлечь внимание читателей «Мастера и Маргариты» от вина, которое пьют собеседники. С этим вином связаны многочисленные ассоциации.

У ног Понтия Пилата мы видим лужу красного вина из разбитого кувшина – напоминание о том, что пролитой невинной крови Иешуа Га-Ноцри. Эпизод, с которым связано возникновение этой лужи, имеет явную параллель в пьесе Чевкина. У Булгакова «слуга, перед грозой накрывающий для прокуратора стол, почему-то растерялся под его взглядом, взволновался оттого, что чем-то не угодил, и прокуратор, рассердившись на него, разбил кувшин о мозаичный пол, проговорив:

– Почему в лицо не смотришь, когда подаешь? Разве ты что-нибудь украл?

Черное лицо африканца посерело, в глазах его появился смертельный ужас, он задрожал и едва не разбил и второй кувшин, но гнев прокуратора почему-то улетел так же быстро, как и прилетел».

У Чевкина саддукеи подпаивают Сабина иудейским «черным» (красным) вином, добиваясь ареста Иешуа. Пьяный Сабин, нарушивший закон (вместо своего, италийского, вина выпил чужое, иудейское), гневается на раба, перед которым предстал в неподобающем виде:

«**Сабин**...Животное, ты смеешься!

Раб (испуганно). Я радуюсь, господин, что вижу тебя веселым.

Сабин (с силой ударив раба по лицу). Ты должен радоваться только тогда, когда я тебе это прикажу... Будь здоров, почтенный Иосиф».

У Чевкина и Булгакова совпадают не только обстоятельства ссоры и ее символика, но и психологическая мотивировка. Сабин собирается в нарушение римских законов, но в интересах влиятельной группировки иудейской знати арестовать человека, власти Рима не причинившего вреда. Здесь красное вино – тоже символ крови, которую еще только предстоит пролить. Трибун легиона опасается, что раб догадался о состоявшемся сговоре, и это вызывает у Сабина внезапную вспышку гнева. Однако, трезвея, он понимает, что слуга ничего знать не может, и успокаивается. Булгаковский Пилат, отправивший на казнь ни в чем не повинного Га-Ноцри, испытывает беспокойство. Ему чудится, что окружающие знают об этом преступлении и осуждают его. Прокуратор подозревает даже своего раба и беспричинно, на первый взгляд, гневается на него, однако соображает, что тот ничего не ведает об истории Иешуа. Поэтому гнев Пилата проходит столь же быстро, как и начался.

Тост прокуратора в «Мастере и Маргарите»:

«За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!» – это дословная цитата из труда Буассье, где со ссылкой на великого римского поэта Овидия приведена фраза, традиционная для римлян во время так называемых «праздников родства» при возлиянии в честь императора. Из этой же книги Булгаков, очевидно, почерпнул ряд черт для характеристики Понтия Пилата как типичного римлянина эпохи возникновения христианства. Г. Буассье отмечал: «Римская религия не только не поощряет набожности, но можно даже сказать, что она относится к ней отрицательно. Римский народ создан был для действия; мечтательность, мистическое созерцание были ему чужды и подозрительны. Он больше всего чтит спокойствие, порядок и точность: все, что возбуждает и смущает душу, ему не нравится». Таким вот человеком действия, противоположным христианским идеалам, и предстает первоначально перед нами булгаковский Пилат, не принимающий религии иудеев, но с подозрением относящийся и к проповеди Иешуа. У Франса и у Чевкина Пилат выступает прежде всего как убежденный поклонник эпикурейской философии. У Булгакова прокуратор Иудеи более суровый, по-солдатски приземленный, чуждый философствования, но способный оценить ум Га-Ноцри и силу его учения. В беседе Афрания и Пилата автор «Мастера и Маргариты» воспользовался еще одной официальной римской формулой:

«– Ручаться можно, – ласково поглядывая на прокуратора, ответил гость, – лишь за одно в мире – за мощь великого кесаря.

– Да пошлют ему боги долгую жизнь, – тотчас же подхватил Пилат, – и всеобщий мир».

Далее следует римская клятва ларами (божествами домашнего очага) и пиром двенадцати богов, которой прокуратор подкрепляет свое желание уехать из ненавистного Ершалаима как можно скорее. Здесь и его подсознательное, невысказанное прямо сожаление, что не удалось покинуть город раньше, до суда и казни Иешуа. Все упоминаемые в этом диалоге реалии противоположной христианству римской религии восходят к книге Г. Буассье и, в частности, к

тому месту, где приводятся слова видного римского богослова II–III веков Тертуллиана о том, что христиане на своих собраниях молились за императора и просили своего Бога даровать ему «долгую жизнь, признанную всеми власть, дружную семью, храброе войско, верный сенат, честных подданных и всеобщий мир». В «Мастере и Маргарите» Афраний и Пилат как бы пародийно уподоблены первым последователям новой религии. Замышляемое ими убийство Иуды из Кириафа – пока что первое и единственное следствие проповеди добра Иешуа, демонстрирующее бесплодность призывов Га-Ноцри считать добрыми людьми всех, в том числе и предателя Иуду. Прокуратор намеренно опускает слова официальной здравицы о верных и честных подданных. Ведь он и Афраний замыслили, по сути, измену – убийство человека, донесшего на нарушителя «закона об оскорблении величества» – составной части императорского культа. Этот закон карал всех усомнившихся в божественности римского цезаря и во времена императора Тиберия, когда и возникло христианство, широко использовался для преследования неугодных. Смерть Иуды из Кириафа, однако, не снимает бремени с совести прокуратора. Иешуа Га-Ноцри оказался прав. Облегчить душу Пилата может не новое убийство, а глубокое раскаяние в происшедшей из-за него казни невинного.

Булгаков очень большое внимание уделил восстановлению деталей римской жизни. В рассказе Франса Пилат и Ламия пьют фалернское вино, воспетое еще римским поэтом Горацием. Булгаков, несомненно, обратил внимание на следующие рассуждения Г. Буассье: «А кто знает, не царствовало ли в этом кабаке рабов более искреннего веселья, чем за столом господина, когда он наливал друзьям свое пятидесятилетнее фалернское или угощал цекубским вином Цинару или Лалагею?» В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона отмечалось, что фалернское, одно из лучших итальянских вин, уступало только цекубскому. Скорее всего, как и фалернское, цекубское вино было белым. Однако Булгаков сознательно поступился деталью ради символа, поэтому прокуратор и Афраний пьют красное вино, хотя и названное: «Цекуба, тридцатилетнее» (выдержка у него показана меньшая, чем у фалернского в книге Буассье). Мастера же и Маргариту Азazelло травит красным фалернским вином, в природе не существующим. И хотя Пилат за трапезой с начальником тайной стражи пытается казаться любезным и веселым, на самом деле во дворце прокуратора, терзаемого муками совести, ни фалернское, ни цекубское не способны создать ту атмосферу веселья, которая царит в кабачке простонародья.

В «Прокураторе Иудеи» главный герой следующим образом излагает историю восстания самаритян: «Эти события памятливы мне, словно они произошли вчера. Один простолюдин, обладавший даром слова, такие часто встречаются в Сирии, убедил самаритян уйти вооруженными на гору Газим, считающуюся у них священной, и обещал открыть их глазам священные сосуды, которые были спрятаны здесь Моисеем в древние времена Эванура и Энея, отца нашего. Самаритяне восстали по его настоянию. Но, предупрежденный вовремя, я занял гору отрядом пехоты, а кавалерии велел охранять ее склоны. Эти предосторожности были необходимы, мятежники уже заняли городок Тиратоба, расположенный у подножья Газима. Я легко рассеял их и подавил восстание в зародыше. Затем, чтобы дать пример с наименьшим количеством жертв, я предал казни главарей бунта». В «Мастере и Маргарите» Пилат оказался в Ершалаиме в связи с происшедшими там волнениями, и казнь организована для устрашения их участников. Герой Франса вспоминает, что ему постоянно приходилось тасовать войска из-за происходивших в стране беспорядков. Также и булгаковский Понтий Пилат говорит Иосифу Каифе: «Вспомни, как мне пришлось перемещать войска, пришлось, видишь, самому приехать, глядеть, что у вас тут творится». Оцепление Лысой горы у Булгакова в точности повторяет оцепление горы Газим в «Прокураторе Иудеи»: у вершины располагаются подразделения римской пехоты, а склоны охраняет сирийская кавалерийская ала. У Иешуа, по определению Пилата, язык подвешен хорошо, почему толпы зевак и ходили за ним, слушая проповедь о добрых людях. Это может быть связано с тем, что, согласно показанию Га-Ноцри,

его отец, по слухам, был сириец. Булгаков учел характеристику сирийцев в рассказе Франса.

Предчувствие Пилатом своего бессмертия в «Мастере и Маргарите» тоже, возможно, является скрытой цитатой из «Прокуратора Иудеи», где Ламия говорит своему собеседнику: «Я смеюсь... забавной мысли, которая, не знаю почему, пришла мне в голову. Что будет, если Юпитер евреев явится в Рим и начнет преследовать тебя своей ненавистью... Берегись, Понтий, чтобы невидимый Юпитер евреев не высадился однажды в Остии!» У Булгакова, однако, бессмертие Пилата связано не с вечным преследованием его Богом иудеев, а с той вечной «славой», которая останется за прокуратором в веках после осуждения Иешуа Га-Ноцри. Булгаковский Пилат предвидит свое бессмертие и в финале романа тяжело страдает от него. У Франса же отставной прокуратор Иудеи и его друг весьма иронически относятся к возможности «божьей кары» – вечных преследований со стороны иудеев и их божества. Булгаков откровенно полемичен по отношению к своему французскому предшественнику. Герой «Прокуратора Иудеи» вспомнил о многих достопамятных событиях своей бурной жизни, но так и не воскресил в памяти историю Иисуса Христа, хотя Ламия прямо спросил его об этом.

У Булгакова же Понтий Пилат всю оставшуюся жизнь мучается своей ролью в деле Иешуа Га-Ноцри.

Если несколько ироничный стиль рассказа Воланда об Иешуа и Пилате в первой редакции «Мастера и Маргариты» был близок к стилю Франса, то в дальнейшем явно проявились различия. Как отмечал в свое время известный датский литературный критик Георг Брандес во впервые переведенном на русский язык в 1908 году критическом очерке «Анатоль Франс», у этого писателя «прежде всего бросается в глаза ирония; она выдает в нем преемника Ренана. Но ирония Франса, при всем сродстве, – иная. Ренан, как писатель – историк или критик, – говорит всегда от своего имени, и в вымышленных лицах его философских драм, еще больше – его философских диалогов, слышится непосредственно он сам. Ирония же Франса кроется за простосердечием. Ренан скрывается, Франс перевоплощается. Он пишет, становясь на точку зрения древнего христианства или средневекового католичества, и из того, что он говорит, ясно, что он думает». Булгакову ирония в ершалаимских сценах в конечном счете оказалась не нужна, а вот принцип перевоплощения он воспринял и использовал: Пилат, Иешуа и другие персонажи мыслят и действуют как люди античности, но в то же время напоминают современников писателя, ибо вполне близки и понятны читателям XX века.

Отношение к истории у Франса очень своеобразно. Как подчеркивал Г. Брандес, «среди многого другого не верит Франс и в научную историю. История воспроизводит события прошлого. Но что такое событие? Выдающийся факт. Кто же решает, является ли такой-то факт выдающимся или нет? Решает историк, решает произвольно, сообразно со своим вкусом. Кроме того, факт всегда очень сложен. Изображает ли его историк во всей его действительной сложности? Это невозможно. Следовательно, изображает обрубленным, урезанным. Далее, исторический факт обусловлен фактами не историческими или неизвестными. Как же может историк представить все их сцепление?».

Булгаков не столь скептически, как Франс, относился к возможностям исторической науки, в частности в решении непростой проблемы реконструкции истории первоначального христианства. Вместе с тем автор «Мастера и Маргариты» следовал принципу художественного преобразования исторического факта, силой воображения как бы угадывая те события, о которых молчат источники. Булгаков произведения художественной литературы на тему ранней истории христианства поверял трудами историков. В подготовительных материалах к роману он фиксировал вопросы, возникавшие в процессе работы, вроде того, каким по счету прокуратором Иудеи был Пилат, какого цвета было фалернское вино, когда был распят Иисус Христос, каков русский эквивалент названия легиона Фульмината, каково

местоположение Голгофы и этимология этого названия (оказалось – Лысый Череп), где была резиденция прокуратора Иудеи и т. п. Писатель стремился быть точным в исторических деталях, предлагая вместе с тем совершенно не каноническую трактовку зарождения христианства и биографии Иисуса Христа.

В изображении античного мира эпохи возникновения христианства Булгаков старался достичь объективности. Он мог бы подписаться под словами Г. Буассье из введения к «Римской религии», о том, что «в предстоящем нашему исследованию вопросе предрассудки были так сильны, что некоторые историки, смотря по тому, каких они мнений придерживались, делали вполне простодушно совершенно различные заключения из одних и тех же документов. Одни из них очень охотно перечисляют все те преступления, которые дошли до нас в рассказах древних писателей, и доходят до того, что отрицают какие-либо добродетели у языческого общества, забывая, что о них имеются многочисленные свидетельства у отцов церкви. Другие, напротив, обращая свое внимание исключительно на великие принципы, провозглашенные философами, и не задаваясь вопросами, нашли ли они свое применение в жизни, рисуют тогдашний век в самых увлекательных картинах и ставят античную мудрость так высоко, что переворот, совершенный христианством, выглядит ненужным, или вернее, что никакого такого переворота и не было, а новая религия не что иное, как естественное продолжение древних религий и философских учений. Подобные преувеличения противны здравому смыслу и опровергаются историей. Моя единственная забота – это собрать воедино, насколько можно, больше фактов, изложить их без какого-либо искажения, сохранив за ними их истинный характер и смысл, так чтобы каждый, читая эту книгу, мог легко сам составить себе свое мнение».

Многие подробности палестинского быта эпохи возникновения христианства Булгаков взял из книги Ф. В. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа». Например, в подготовительных материалах к роману сохранилась выписка из этой работы, относящаяся к имени Толмай. В ранней редакции «Мастера и Маргариты» так звали начальника тайной стражи – будущего Афрания, а в окончательном тексте – того из подчиненных Афрания, что руководил погребением тела Иешуа Га-Ноцри и казненных с ним разбойников Гестаса и Дисмаса (имена последних Булгаков почерпнул из исследования Николая Маккавейского «Археология страданий господина нашего Иисуса Христа», опубликованного в «Трудах Киевской Духовной академии» за 1891 год). Фаррар полагал, что Толмаем был назван отец апостола Варфоломея, чье имя можно этимологизировать как сын Толмая. Само имя Толмай скорее всего первоначально пришло в булгаковский роман из повести Флобера «Иродиада» (1877), посвященной истории Иоанна Крестителя. Там Толмай – один из приближенных тетрарха Ирода Антипы. Из «Иродиады», вероятно, и такая значимая деталь одеяния Понтия Пилата, как кровавый подбой на белом плаще, – предвестие грядущего пролития невинной крови. У Флобера сирийский наместник Вителлий «сохранил свою пурпуровую перевязь; косвенно пересекала она его льняную тогу».

Из фарраровской «Жизни Иисуса Христа» Булгаков заимствовал и упоминание о тридцати тетрадрахмах (соответствующая выписка сохранилась в подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите»). Английский историк указывал, что во времена Христа евангельских сиклей (сребреников) не было в действительности в обращении, «но Иуде могли заплатить сирийскими или финикийскими тетрадрахмами, которые были одинакового веса». Писатель следовал за Фарраром там, где тот в деталях поправлял канонические Евангелия. Британский епископ широко привлекал данные Талмуда и другой иудейской литературы об Иисусе Христе, которые свел в специальное приложение. Там, в частности, утверждалось, что у Иисуса было будто бы лишь пять учеников, включая апостола Матфея и автора апокрифического Евангелия Никодима (Накдима бен Гориона), а не двенадцать, на чем настаивали канонические Евангелия. Очевидно, не без влияния Фаррара Булгаков сократил число учеников у своего

Иешуа до одного – Левия Матвея.

В подготовительных материалах к булгаковскому роману сохранились выписки двух прямо противоположных мнений насчет того, знал ли Иисус Христос древнегреческий язык. Фаррар считал, что «Спаситель, вероятно, говорил на греческом языке», а Ренан – что «мало также вероятно, чтоб Иисус знал по-гречески». Булгаков предпочел мнение английского историка, так как в соответствии с ним можно было сделать образ Иешуа Га-Ноцри ярче и глубже. Писателю нужен был знакомый с греческой традицией просвещенный герой в отличие от Ренана, придавшего своему Иисусу черты патриархальности и в большей мере упиравшему на роль иудейской религии и религиозно-бытовой практики в генезисе нового учения.

В архиве Булгакова сохранилась выписка из труда Ф. В. Фаррара о том, что плоды фигового дерева (смоковницы) назывались баккуротами и были обычным блюдом на пасхальном ужине, следовательно, наверняка употреблялись и на евангельской Тайной вечере. С этой выпиской соседствует другая – из посмертно изданного дневника известного археолога и православного деятеля, первооткрывателя Синайского кодекса Библии епископа Порфирия Успенского «Книга бытия моего»(1894). В нем содержалось описание путешествия по святым местам. Внимание автора «Мастера и Маргариты» привлекла запись от 29 марта 1844 года о том, что в горах Вифлеема смоковницы «только что начали распускать свои листья, хотя плоды уже попадались на них величиной с маслину». Далее епископ отметил, что в долинах процесс созревания смокв идет гораздо быстрее, поэтому еще за 24 дня до поездки в Вифлеем по дороге в Капернаум он видел «гораздо более развившиеся смоковницы». Следовательно, Булгаков мог быть уверен, что в окрестностях Иерусалима, расположенного в долине Иордана, баккуроты во второй половине апреля, когда происходит действие ершалаимских сцен, уже вполне созрели и ими на самом деле могли лакомиться Иешуа Га-Ноцри и его единственный ученик. Это подобие Тайной вечери зафиксировано в записях Левия Матвея, которые читает Понтий Пилат: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...»

Булгаковская позиция в вопросе о происхождении христианства была ближе всего к той, что занимал в своей «Жизни Иисуса» (1835–1836) немецкий историк и богослов Д. Ф. Штраус, не сомневавшийся в историчности Иисуса, но полагавший, что в передаче последующих поколений его история превратилась в миф. Из книги Штрауса Булгаков выписал рассказ о том, что «причиной тьмы, которую один Лука определяет более точным образом как затмение солнца, не могло быть естественное затмение: в то время было пасхальное полнолуние... То же самое случилось с солнцем во время убийства Цезаря...». Таким образом как бы подтверждалось, что истинной причиной внезапно наступившей темноты была скорее всего грозовая туча, как это отмечалось и в поэме Георгия Петровского: «Нависла туча темная и скрыла высь лазури». В «Мастере и Маргарите» перед самой гибелью Иешуа «с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча».

С работой Штрауса, вероятно, связано и само построение сцены допроса Иешуа Пилатом в булгаковском романе. Немецкий историк считал, что «вообще говоря, четвертый евангелист... весьма тщательно разработал сцену допроса у Пилата, которой он даже придал характер драматический и чуть не театральный. Так, например, он отмечает, что иудеи ввиду наступавшей Пасхи «не вошли в преторию» к Пилату, чтобы «не оскверниться», и что хотя Иисус был приведен в преторию, но сам Пилат неоднократно «выходил к иудеям для переговоров» и наконец сам «вывел» из претории Иисуса. Однако евангелист наш несомненно затруднился бы ответить, кто же сообщил ему, евангелисту, стоявшему, вероятно, вместе с прочими иудеями перед зданием претории, о чем именно беседовал Пилат с Иисусом, находясь внутри претории». Булгаков, подобно Штраусу, пытался очистить первичные данные Евангелий от позднейших мифологических наслоений. Историк сомневался в том, что римский

прокуратор Иудеи мог омовением рук перед иерусалимской толпой продемонстрировать, что осудил на мучительную смерть невиновного. Штраус критиковал и версию Евангелия от Матфея о вещем сне жены Пилата, просившей мужа не делать зла Иисусу. По мнению немецкого историка, рассказ о жене прокуратора Иудеи просто повторил легенду о другом вещем сне – жены Гая Юлия Цезаря, призывавшей мужа не выходить из дома в тот день, когда случилось его убийство. Этих недостоверных, по мнению Штрауса, эпизодов не осталось в последней редакции «Мастера и Маргариты». В то же время Штраус считал вполне реальными отраженные в Евангелиях мотивы ненависти к Иисусу со стороны иудейских властей, увидевших в его учении опасную конкуренцию строго иерархической иудейской религии, на которую опиралось местное жречество. Жрецы попытались представить Иисуса перед римским прокуратором человеком политически неблагонадежным и, по мнению немецкого историка, стремились доказать, что «политически опасными моментами являются та популярность, которой пользовался Иисус в народе, то внимание, с которым народ прислушивался к проповеди Иисуса, и та почесть, которая ему была оказана народом при въезде в Иерусалим. В этом отношении евангельский рассказ вполне правдоподобен исторически».

Все эти мотивы сохранены в «Мастере и Маргарите». Отметим, что версия о приветствиях, которые будто бы выкрикивала толпа при вступлении Иешуа в Ершалаим, присутствует лишь в официальном протоколе, составленном Синедрионом, и опровергается самим Га-Ноцри. В булгаковском архиве сохранилась выписка из книги Генриха Гретца «История евреев», где отмечена «полная недостоверность сообщения о торжественном входе в Иерусалим» Иисуса Христа, а также цитата из книги французского писателя коммуниста Анри Барбюса «Иисус против Христа» (1928): «Я думаю, что в действительности кто-то прошел – малоизвестный еврейский пророк, который проповедовал и был распят». Из работы Барбюса попал в роман и город Гамала как место рождения Иешуа Га-Ноцри. Французский писатель, убежденный атеист, тем не менее допускал, что Иисус существовал, хотя в дальнейшем его облик был мифологизирован Евангелиями.

Для создания ершалаимских сцен «Мастера и Маргариты» Булгаков широко использовал сведения, сообщаемые как каноническими Евангелиями, так и апокрифами. Из последних наибольшее значение в работе над романом имело Евангелие от Никодима. В статье Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона «Никодимово евангелие» отмечалось, что это произведение содержало много материалов, связанных с Понтием Пилатом. Здесь же имелась отсылка к работе И. Я. Порфирьева «Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки» (1890). Булгаков, по всей видимости, был знаком и со статьей Энциклопедического словаря, и с книгой Порфирьева.

В первой редакции «Мастера и Маргариты» излагалась история Вероники – вдовы, исцеленной Иешуа, а потом подавшей ему на пути к месту казни свой платок. У Порфирьева со ссылкой на апокриф «Acta Sanctorum» («Деяния святых») подробно рассказывалось о Веронике: «Когда Спаситель шел на крестную смерть, жена из Иерусалима, Вероника, подала ему свое покрывало с головы, чтобы отереть им пот и кровь. Он возвратил ей полотно, но на нем, в знак Его любви, отпечатано было Его лицо. Нет сомнения, что здесь, разумеется, та же Вероника, которая в других сказаниях изображается как кровоточивая жена, получившая исцеление от прикосновения к ризам Спасителя». Вероника фигурировала и в Евангелии Никодима, а в латинском сказании о смерти Пилата ее история прямо связывалась с судьбой прокуратора Иудеи. Здесь император Тиверий, страдавший неизлечимой болезнью (согласно Евангелию Никодима, у него на лице был «гнойный струп», который ни один врач не мог вылечить), узнает, что «в Иерусалиме явился врач по имени Иисус», и посылает за ним своего приближенного Волюсиана, но тому по приезде сообщают, что Пилат уже осудил Иисуса на распятие как возмутителя народа. На обратной дороге приближенный Тиверия встречает

Веронику, которая рассказывает о своем исцелении и говорит, что у нее есть образ Иисуса на полотне, увидев который Тиверий тотчас исцелится. Волюсиан едет в Рим вместе с Вероникой, и образ Иисуса приносит кесарю облегчение. Тиверий гневается на Пилата, осудившего на смерть невинного Иисуса, вызывает прокуратора в Рим и хочет предать казни, но «Пилат, узнав об этом, сам умертвил себя своим собственным ножом. Тело Пилата было сброшено в Тибр; но Тибр не принимал его; потом бросали его в другие места, пока не погрузили в один глубокий колодец, окруженный горами, где оно до сих пор находится». Не исключено, что на ранних стадиях работы над романом писатель предполагал подробнее обрисовать дальнейшую судьбу Понтия Пилата, что и вызвало обстоятельную разработку истории Вероники в редакции 1929 года. Тогда Воланд на Патриарших рассказывал литераторам о судьбе христианской святыни – платка («полотенца») Вероники, который будто бы лежит на морском дне, куда попал «в 1204 году». По всей видимости, Булгаков связал историю реликвии с событиями Четвертого крестового похода, окончившегося взятием крестоносцами Константинополя. Скорее всего источником здесь послужила хроника Робера де Клари «Взятие Константинополя». Этот памятник латинской литературы в 1865 году был переведен на русский язык в составе гимназической хрестоматии по истории Средних веков. Во «Взятии Константинополя», в частности, говорилось о расхищении крестоносцами христианских святынь, хранившихся в многочисленных церквях города. Робер де Клари, сам участвовавший в походе, упомянул среди прочих достопримечательностей кусок полотна с запечатленным на нем ликом Христа. В другом месте хроники рассказывалось о саване, на которой будто бы тоже сохранилось изображение Иисуса. Эти реликвии, особенно первую, автор «Мастера и Маргариты», по всей вероятности, отождествил со знаменитым платком Вероники. После взятия Константинополя они, как и многие другие христианские святыни, исчезли неизвестно куда. Единственная дата, фигурирующая в хронике де Клари, – 1203 год, время, когда, по мнению хрониста, начался поход (в действительности – в 1202 году) и произошел первый штурм и оккупация Константинополя крестоносцами. Однако Булгаков, очевидно, вскоре выяснил, что разграбление города произошло только после второго приступа, последовавшего в 1204 году, когда платок Вероники в результате бурных событий действительно мог оказаться на дне моря. Вероятно, поэтому писатель исправил в черновике 1203 год на 1204-й, правильную дату гибели святыни. Все же в окончательном тексте «Мастера и Маргариты» автор романа отказался от истории Вероники. Возможно, это было вызвано стремлением освободить ершалаимские сцены от вызывавших сомнения свидетельств о будто бы совершенных Иисусом Христом чудесах. В то же время многие детали, восходящие к новозаветным апокрифам, были сохранены. Например, Понтий Пилат и в последней редакции называет Иешуа Га-Ноцри великим врачом и вспоминает о гнойной язве на лбу у Тиверия.

В «Мастере и Маргарите» обнаруживаются удивительные переклички и с книгой известного русского писателя, поэта и мыслителя Дмитрия Сергеевича Мережковского «Иисус Неизвестный», вышедшей в Белграде в 1932 году. Как и Булгаков, Мережковский резко критиковал мифологическую теорию происхождения христианства: «Что такое «мифомания»? Мнимонаучная форма религиозной ко Христу и христианству ненависти, как бы судороги человеческих внутренностей, извергающих это лекарство или яд. «Мир ненавидит Меня, потому что Я свидетельствую о нем, что дела его злы» (Ио. 7, 7). Вот почему, в самый канун злейшего дела мира – войны, мир Его возненавидел так, как еще никогда. И слишком понятно, что всюду, где только желали покончить с христианством, «научное открытие», что Христос – миф, принято было с таким восторгом, как будто этого только и ждали». В «Иисусе Неизвестном» построения мифологов характеризуются как попытка «украсть спасенный мир у Спасителя, совершить второе убийство Христа, злейшее: в первом, на Голгофе, – только тело Его убито, а в этом, втором, – душа и тело; в первом – только Иисус убит, а во втором – Иисус и Христос... Если бы попытка эта удалась, то все христианство – сама Церковь, Тело Христово – рассыпалось бы, как съеденная молью одежда». В первой редакции «Мастера и Маргариты»,

создававшейся в 1929 году, «повторное» убийство Христа, которое совершают Берлиоз и Бездомный, утверждая, что его никогда не было на свете, иллюстрировалось и конкретным действием. Иванушка по наущению Воланда наступил на изображение Иисуса, сделанное на песке, за что был наказан сумасшествием. Мережковский в своей книге подчеркивал, что с момента гибели Христа и его Воскресения до 1932 года прошло ровно 1900 лет, относя это событие к 31–32 годам. Именно такой промежуток времени между казнью Иешуа и современностью Булгаков обозначил в одном из самых ранних набросков романа за три года до появления «Иисуса Неизвестного». Мережковский отмечал, что Евангелия от Матфея, Марка и Луки обозначают время проповеди Иисуса Христа от 4 до 6 месяцев, но считал, что в действительности эти месяцы заключали в себя двухлетний промежуток, о котором говорило Евангелие от Иоанна. Вместе с тем автор «Иисуса Неизвестного» отвергал мнение известного врача и мыслителя, лауреата Нобелевской премии мира Альберта Швейцера, написавшего «Историю жизни Иисуса» (1921), что проповедь продолжалась всего лишь несколько недель. В «Мастере и Маргарите» с самого начала был отвергнут традиционный 33 г. и действие ершалаимских сцен отнесено к 29 году, что вслед за Швейцером сводило проповедническую деятельность Иешуа Га-Ноцри к неделям, а не к месяцам. Мережковский ренановскую «Жизнь Иисуса» называл «евангелием от Пилата» и стремился восстановить «Евангелие от Иисуса», которое описывало бы подлинный ход событий. Булгаков же древнюю часть «Мастера и Маргариты» писал как «евангелие от Воланда», так и назвав соответствующую главу в первой редакции романа. Было еще много совпадений, наверняка поразивших Булгакова при знакомстве с текстом «Иисуса Неизвестного». Оба писателя развивали тезис о сочувствии Пилата Иисусу, опираясь, в частности, на «Жизнь Иисуса» немецкого теолога, одного из основоположников мифологической школы Давида Фридриха Штрауса. Но еще удивительнее следующее совпадение. Мережковский полагал, что во время допроса Иисуса у Пилата было скверное самочувствие «от погоды»: «ломота в членах, тяжесть в голове и по всему телу то жар, то озноб». Это усиливает неприятное ощущение прокуратора, что «Иисусово дело – гнуснейшее», и боязнь, что его решение «по справедливости» вызовет донос иудейских первосвященников императору на Капри («знал, каким опасным для него может быть донос об «оскорблении величества»). У Булгакова Пилат страдал жуткой головной болью еще в самом первом варианте ершалаимских сцен, написанном в 1929 году. Только там она еще именуется не загадочным греческим словом гемикрания, а его более привычным французским эквивалентом – мигрень. Булгаковский Пилат, как и Пилат у Мережковского, ненавидит Иерусалим и иудеев. Такое совпадение неудивительно, ибо о подобном в отношении пятого прокуратора Иудеи сообщали все источники. Удивительнее другое. Мережковский, приводя данные римских историков о том, что Понтий Пилат покончил с собой, вскрыв вены в ванне с водой, высказал мысль, что прокуратор в тот момент, когда понял, что смертный приговор Иисусу неизбежен, увидел «страшную, как бы неземную, скуку, может быть, ту самую, с какой будет смотреть Пилат на воду, мутнеющую от крови растворенных жил». Уже в первой редакции «Мастера и Маргариты» Пилат после отказа Каифы помиловать Иешуа «оглянулся, окинул взором мир и ужаснулся. Не было ни солнца, ни розовых роз, ни пальм. Плыла багровая гуща, а в ней, покачиваясь, нырял сам Пилат, видел зеленые водоросли в глазах и подумал: «Куда меня несет?...» После этого прокуратор грозил первосвященнику грядущими несчастьями: «...Хлебнешь ты у меня, Каиафа, хлебнет народ Ершалаимский не малую чашу». При этом прокуратор уверял собеседника, что подслушать их может «разве что дьявол с рогами... друг душевный всех религиозных изуверов, которые затравили великого философа...». Мережковский три года спустя писал: «Худшей стороной своей обращен Пилат к иудеям, и те – к нему: он для них – «пес необрезанный», «враг Божий и человеческий», а они для него – племя «прокаженных» или бесноватых. Править ими все равно, что гнездом ехидн. То же, что впоследствии будут чувствовать такие просвещенные и милосердные люди Рима, как Тит, Веспасиан и Траян, – желание истребить все иудейское племя, разорить дотла гнездо ехидн, разрушить Иерусалим так, чтобы не осталось в нем камня на камне, плугом пройти по тому

месту и солью посыпать ту землю, где он стоял, чтобы на ней ничего не росло, – это, может быть, уже чувствовал Пилат». Булгаков же, напомним, еще в 1929 году сделал выписки из ренановского «Антихриста» о последнем походе Тита, закончившемся взятием Иерусалима в 70 году, которые использовал в последующих редакциях романа для конкретизации Пилатовых угроз. Мережковский считал, что за ходом суда Синедриона и Пилата над Иисусом тайно наблюдал первосвященник Ганан (Анна), тесть Каифы и главный губитель Иисуса. У Булгакова же при допросе Иешуа Га-Ноцри и оглашении приговора тайно присутствует сам Воланд.

Совпадения в трактовке истории Иисуса у двух писателей вызывают удивление, если учесть, что произошли они независимо, в результате самостоятельного осмысливания показаний источников. Однако ряд конкретных совпадений с книгой Мережковского появился в «Мастере и Маргарите» в середине 1930-х годов, вероятно, под влиянием знакомства с «Иисусом Неизвестным». Так, Мережковский полагал, что вместо Иуды Искарота был Иуда из Кериота. Именно так стал называться булгаковский герой во второй редакции ершалаимских сцен, создававшейся осенью 1933 года. Иуда из Кириафа появился лишь в окончательном тексте романа. В «Иисусе Неизвестном» следующим образом описана туча, покрывшая небо в день суда и казни Христа: «Судя по внезапно наступающей в тот день полуденной, как бы полуночной, тьме Голгофской, – «тьма наступила по всей земле» (Мк. 15, 33), – солнце в то утро взошло мутно-зловещее, как всегда перед юго-восточным ветром, хамзином... Только что судьи, выйдя из палаты суда, взглянули на небо, как, может быть, подумали: «в первый день Пасхи хамзин – недобрый знак!» «Хуже Черного Желтый», – говорили в народе; это значит: «тихий, желтый дьявол хамзина хуже черного дьявола бурь». Очень высоко в небе проносящийся и земли почти не достигающий ветер из Аравийской пустыни гонит по небу облака пыли неосязаемой; только на зубах хрустит она, стесняет дыхание и воспаляет глаза. Где-то очень далеко пронесшегося, черного самума, хамзин – желтая, слабая, но все еще страшная тень. Стелется по земле и по небу, как дым от пожара, мутно-желтая мгла, и тускло-красное, без лучей, солнце висит в ней кровавым шаром... Как бы довременного хаоса и Конца грядущего проходит по лицу земли и неба зловещая тень».

В 1938 году в тексте ершалаимских сцен возникла черно-желтая туча: «По небу с запада поднималась грозно и неуклонно, стерев солнце, грозная туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. По дорогам, ведущим к Ершалаиму, гонимые внезапно поднявшимся ветром, летели, вертясь, пыльные столбы». Здесь посланная Воландом туча олицетворяет и черный самум, и его желтую тень – хамзин, символизируя первобытный хаос и близкий конец страданий Иешуа.

Цитата из гетевского «Фауста: «...так кто ж ты, наконец?» – «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» – пришла в булгаковский роман в качестве эпиграфа также из «Иисуса Неизвестного». В главе «По ту сторону Евангелия» Мережковский приводит свой перевод и немецкий оригинал этого места:

«Дьявол служит Богу наперекор себе, как однажды признался Фаусту Мефистофель, один из очень умных дьяволов:

Я – часть той силы, что вечно делает добро, желая зла. Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

В главном все же не признался, – что для него невольное служение Богу – ад.

Русские коммунисты, маленькие дьяволы, «антихристы», служат сейчас Христу, как давно никто не служил. Снять с Евангелия пыль веков – привычка; сделать его новым, как будто вчера написанным, таким «ужасным» – «удивительным», каким не было оно с первых дней

христианства, – дело это, самое нужное сейчас для Евангелия, русские коммунисты делают так, что лучше нельзя, отучая людей от Евангелия, пряча его, запрещая, истребляя. Если бы только знали они, что делают, – но не узнают до конца своего. Только такие маленькие глупые дьяволы, как эти (умны, хитры во всем, кроме этого), могут надеяться истребить Евангелие так, чтобы оно исчезло из памяти людей навсегда. Тот, настоящий, большой дьявол – Антихрист – будет поумнее: «Христу подобен во всем».

Нет, люди не забудут Евангелия: вспомнят – прочтут, – мы себе и представить не можем, какими глазами, с каким удивлением и ужасом; и какой будет взрыв любви ко Христу. Был ли такой с тех дней, когда Он жил на земле? Может быть, взрыв начнет Россия – кончит мир».

Интересно, что в 1938 году в подготовительных материалах к «Мастеру и Маргарите» Булгаков выписал как раз тот текст немецкого оригинала «Фауста», что приведен в «Иисусе Неизвестном». Легко убедиться, что первая строка перевода у Булгакова и Мережковского совпадает, причем добавлено отсутствующее у Гёте местоимение «я». Немецкое «stets» точнее было бы перевести как «всегда» или «постоянно», тогда как «вечно» – это «ewig». Однако Булгаков вслед за Мережковским использовал не столь очевидное здесь «вечно», приблизив, правда, свой перевод к буквальному следованию оригиналу: убрав деепричастный оборот и дважды переведя «stets» как «вечно». Кстати, в главе «Иисус и дьявол» Мережковский приводит немецкий текст и свой перевод другой фразы, вошедшей в эпиграф к «Мастеру и Маргарите»: «Кто же ты?», очень близкий к булгаковскому.

Побудительные мотивы в обращении к евангельскому сюжету были у двух писателей одинаковыми: торжество государственного атеизма в СССР, гонения на церковь, фактический запрет Евангелий и культивирование мифологической школы в изучении происхождения христианства. Интересно, что образ Понтия Пилата у Мережковского и Булгакова получился практически тождественный. Автор «Иисуса Неизвестного» заметил: «Очень удивился бы, вероятно, Пилат, но, может быть, не очень обрадовался бы, если бы узнал об этой будущей славе своей; удивился бы, вероятно, еще больше, если бы, поняв, что значит «христианин», узнал, что христиане будут считать его своим... Нет, Пилат – не «святой», но и не злодей: он, в высшей степени, – средний человек своего времени. «Се, человек!..» – можно бы сказать о нем самом. Почти милосерд, почти жесток; почти благороден, почти подл; почти мудр, почти безумен; почти невинен, почти преступен; все – почти, и ничего – совсем: вечное проклятие «средних людей». Только Булгаков наделяет своего Пилата гораздо более глубокими муками совести за содеянное. Автор «Мастера и Маргариты» заимствует у Мережковского некоторые реалии эпохи, вроде мозаики в претории, где ведет допрос прокуратор, или походного стула центуриона, на котором во время казни восседает Афраний. Приказ прокуратора развязать Иисусу руки – также из «Иисуса Неизвестного». Но вот булгаковский Воланд сильно отличается от дьявола Мережковского. Выполнение просьб-поручений Иешуа для него – совсем не мука, и ворчит Воланд скорее для того, чтобы скрыть, что его цели, по сути, совпадают с целями Иешуа. Мережковский думал, что восстановить истинное Евангелие от Иисуса – это значит поверить в Богочеловека, узреть его Небесный и Земной лики и начать жить по Христу. Поэтому писатель был убежден, что сокрытие властями Евангелий канонических только приблизит грядущую веру населения России в Евангелие истинное, а тем самым – достижение христианских идеалов в масштабе всего человечества. Эпилог «Мастера и Маргариты» куда пессимистичнее: все вернулось на круги своя. Визит Воланда и гениальный роман Мастера об Иешуа и Пилате ничего не изменил в современной Москве. И Га-Ноцри для Булгакова скорее не Богочеловек, а просто Человек.

Не исключено, что с книгой Мережковского «Иисус Неизвестный» Булгаков познакомился при посредничестве американского журналиста Юджина Лайонса – корреспондента «Юнайтед

Пресс» в Москве в 1928–1934 годах и переводчика на английский пьесы «Дни Турбиных». В своей книге «Наши секретные союзники. Народы России» (1953), где, кстати сказать, впервые употреблено выражение «homo soveticus», впоследствии ставшее весьма популярным, Лайонс назвал Мережковского среди тех русских, кто внес значительный вклад в мировую культуру. Американец, вероятно, внимательно следил за творчеством Мережковского и вполне мог иметь экземпляр «Иисуса Неизвестного», первое издание которого появилось в Белграде в 1932 году. В дневнике Е. С. Булгаковой зафиксированы встречи Булгакова с Лайонсом 3, 8 и 15 января 1934 года, в ходе которых был согласован и подписан договор на перевод «Дней Турбиных». Во время одной из них Булгаков мог получить также экземпляр «Иисуса Неизвестного».

Ершалаимские сцены «Мастера и Маргариты» представляют собой изложение ранней истории христианства, весьма далекое от канонической версии Евангелий. Иешуа Га-Ноцри, как неоднократно подчеркивает писатель, – это человек, а не Сын Божий. Он не свершает чудес, отраженных в Евангелиях, и с ним самим не происходит чуда Воскресения. Встает вопрос об отношении Булгакова к христианству и вере в Бога вообще, принимая во внимание, что столь вольную трактовку евангельского сюжета вряд ли позволил бы себе правоверный христианин – православный, католик и даже представитель какой-либо из многочисленных протестантских конфессий.

Позиция автора «Мастерами Маргариты» в вопросе веры неоднократно менялась на протяжении его жизни. 25 марта 1910 года сестра Булгакова Надя записала в своем дневнике: «Теперь о религии... Нет, я чувствую, что не могу еще! Я не могу еще писать. Я не ханжа, как говорит Миша. Я идеалистка, оптимистка... Я – не знаю... – Нет, я пока не разрешу всего, не могу писать. А эти споры, где Иван Павлович (Воскресенский, второй муж (с 1918 года) матери писателя В. М. Булгаковой. – Б. С.) и Миша защищали теорию Дарвина и где я всецело была на их стороне – разве это не признание с моей стороны, разве не то, что я уже громко заговорила, о чем молчала даже самой себе, что я ответила Мише на его вопрос: «Христос – Бог, по-твоему?» – «Нет!»... Я боюсь решить, как Миша (позднейшее примечание: неверие. – Б. С.)».

В 1940 году она следующим образом резюмировала споры тех лет, освящаемые именами Чарльза Дарвина и Фридриха Ницше (1844–1900): «1910 г. Миша не говел в этом году. Окончательно, по-видимому, решил для себя вопрос о религии – неверие. Увлечен Дарвином. Находит поддержку у Ивана Павловича». Поскольку эта запись была сделана Надей вскоре после смерти Булгакова, с которым она часто беседовала в последние месяцы жизни, у сестры сложилось впечатление, что писатель умер неверующим (его не отпевали) и что решение в вопросе веры, принятое в 1910 году, было окончательным. На самом деле в отношении к религии Булгакову еще предстояло пережить сложную эволюцию. После войны и революции он, вероятно, под тяжестью пережитых испытаний и виденных воочию страданий людей опять вернулся к вере. 26 октября 1923 года писатель признался в дневнике с характерным названием «Под пятой»: «Сейчас я посмотрел «Последнего из могикиан», которого недавно купил для своей библиотеки. Какое обаяние в этом старом сентиментальном Купере. Там Давид, который все время распевает псалмы, и навел меня на мысль о Боге.

Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога».

Очевидно, в страстной молитве Елены Турбиной в романе «Белая гвардия», создававшемся в первой половине 1920-х годов, выразилась вновь обретенная Булгаковым вера в Бога. Однако, по всей видимости, вскоре его взгляды претерпели коренной поворот. В письме Правительству от 28 марта 1930 года автор «Мастера и Маргариты», только что уничтоживший черновик первой редакции романа, указывал на «черные и мистические краски (я – МИСТИЧЕСКИЙ

ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой эволюции, а самое главное – изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя

М. Е. Салтыкова-Щедрина». Здесь слова о себе как о «мистическом писателе» помещены в явно иронический контекст, что, разумеется, было бы немыслимо для настоящего мистика. Также и в пьесе «Адам и Ева», писавшейся в 1931 году, драматург как будто отрицает существование Бога: в результате происшедшей катастрофы уверовал только писатель-конъюнктурщик Пончик-Непобеда, ранее сотрудничавший в горячо нелюбимом Булгаковым «Безбожнике». Вспомним, что 5 января 1925 года в своем дневнике писатель весьма нелестно отозвался об этом славном журнале, связывая его содержание с преобладанием евреев среди сотрудников. Пончик преспокойно возвращается к казенному атеизму, когда опасность миновала, победила мировая революция и жизнь вернулась в прежнее русло. Гораздо же более симпатичный Булгакову персонаж «Адама и Евы», исправившийся хулиган Маркизов, пораженный зрелищем гибели Ленинграда, наоборот, отрекается от веры в Бога:

«**Маркизов.** Гляньте в окно, гражданин, и вы увидите, что ни малейшего бога нет. Тут дело верное.

Пончик. Ну кто же, как не грозный бог, покарал грешную землю?

Маркизов (слабо). Нет, это газ пустили и задавили СССР за коммунизм...»

По всей видимости, потрясения конца 20-х годов, связанные с «годом великого перелома» – 1929-м, когда не только прикончили нэп, но и Булгакова лишили возможности печататься, а все его пьесы оказались снятыми с репертуара, отвратили автора «Мастера и Маргариты» от Бога, не сумевшего защитить от жизненных напастей в лице всемогущего коммунистического государства.

В 1940 году, незадолго до смерти, Булгаков говорил о «вечных вопросах» в беседе со своим другом драматургом Сергеем Ермолинским. Булгаковские размышления воспроизведены в воспоминаниях последнего:

«— Если жизнь не удастся тебе, помни, тебе удастся смерть... Это сказал Ницше, кажется, в «Заратустре». Обрати внимание – какая надменная чепуха! Мне мерещится иногда, что смерть – продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как-то происходит... Я ведь не о загробном говорю, я не церковник и не теософ, упаси боже. Но я тебя спрашиваю: что же с тобой будет после смерти, если жизнь не удалась тебе? Дурак Ницше... – Он сокрушенно вздохнул. – Нет, я, кажется, окончательно плох, если заговорил о таких заумных вещах... Это я-то?..»

Здесь автор «Мастера и Маргариты» недвусмысленно отвергает церковное христианство, загробную жизнь и мистику. Посмертное воздаяние заботит его лишь в виде непреходящей славы. Булгаков, почти все главные произведения которого при жизни так и не были опубликованы, боялся, что после смерти его может ждать забвение, а написанное канет в безвестность, так и не дойдя до читателей (и зрителей).

Во что и как верил Булгаков – не до конца понятно и сегодня, когда обнародованы, наверное, уже все свидетельства на сей счет. В 1967 году третья жена писателя Е. С. Булгакова вспоминала: «Верил ли он? Верил, но, конечно, не по-церковному, а по-своему. Во всяком случае, в последнее время, когда болел, верил – за это я могу поручиться». Нельзя исключить,

что Булгаков верил в Судьбу или Рок, склонялся к деизму, считая Бога лишь первотолчком бытия, или растворял Его в природе, как пантеисты. Однако последователем христианства как конкретной конфессии автор «Мастера и Маргариты» явно не был, что и отразилось в романе. Добавлю, что, согласно его воле, Булгаков после смерти был кремирован, что не очень подобает правоверному христианину. Михаила Афанасьевича не отпевали в церкви, что, впрочем, в условиях гонений на религию было не так просто сделать. Тем не менее Булгакову удалось создать одно из самых выдающихся в мировой литературе описаний истории Иисуса как носителя высшего нравственного идеала и Пилата, как властителя, всю жизнь обреченного каяться за минутную слабость – казнь симпатичного создателя учения о добрых людях.

Приложение

Краткая творческая история романа «Мастер и Маргарита»

Впервые роман «Мастер и Маргарита» был опубликован: Москва, 1966, № 11; 1967, № 1. Время начала работы над «Мастером и Маргаритой» Булгаков в разных рукописях датировал то 1928, то 1929 годом. Скорее всего к 1928 году относится возникновение замысла романа, а работа над текстом началась в 1929 году. Согласно сохранившейся расписке, Булгаков 8 мая 1929 года сдал в издательство «Недра» рукопись «Фурибунда» под псевдонимом «К. Тугай» (очевидно, псевдоним восходил к фамилии князей в рассказе «Ханский огонь»). Это – наиболее ранняя из точно известных дат работы над «Мастером и Маргаритой». Однако можно предположить, что роман был начат несколькими месяцами ранее. Сохранилось донесение неизвестного осведомителя ОГПУ от 28 февраля 1929 года, где, очевидно, речь идет о будущем «Мастере и Маргарите»: «Видел я Некрасову, она мне сказала, что М. Булгаков написал роман, который читал в некотором обществе, там ему говорили, что в таком виде не пропустят, так как он крайне резок с выпадами, тогда он его переделал и думает опубликовать, а в первоначальной редакции пустить в качестве рукописи в общество и это одновременно вместе с опубликованием в урезанном цензурой виде». Вероятно, зимой 1929 года были написаны только отдельные главы романа, отличавшиеся еще большей политической остротой, чем сохранившиеся фрагменты ранней редакции. Возможно, отданная в «Недра» «Мания фурибунда» представляла собой уже смягченный вариант первоначального текста. Правдоподобно и намерение Булгакова пустить рукопись романа в самиздат. Из письма неизвестной читательницы, которое он получил 9 марта 1936 года, известно, что в рукописных и машинописных списках циркулировали среди заинтересованной публики «Кабала святош», «Собачье сердце» и «Роковые яйца» с не напечатанным в сборнике «Недр» вариантом финала. Не исключено, что именно сигнал агента карательных органов в конечном счете сорвал публикацию «Мании фурибунды». В первой редакции роман имел варианты названий: «Черный маг», «Копыто инженера», «Жонглер с копытом», «Сын В(елиара?)», «Гастроль (Воланда?)». Первая редакция романа была уничтожена автором 18 марта 1930 года после получения известия о запрете пьесы «Кабала святош». Об этом Булгаков сообщил в письме Правительству 28 марта 1930 года: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...» Работа над текстом возобновилась в 1931 году. К роману были сделаны черновые наброски, причем уже здесь фигурировали Маргарита и ее безымянный спутник – будущий Мастер. В конце 1932-го или начале 1933 года писатель начал вновь, как и в 1929–1930 годах, создавать фабульно заверченный текст. 2 августа 1933 года он сообщал своему другу писателю Викентию Вересаеву (Смидовичу): «В меня... вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал марать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверное, скоро брошу это». Однако Булгаков уже больше не бросал роман и с перерывами, вызванными необходимостью писать заказанные пьесы, инсценировки и сценарии,

продолжал работу над романом практически до конца жизни. Вторая редакция «Мастера и Маргариты», создававшаяся вплоть до 1936 года, имела подзаголовок «Фантастический роман» и варианты названий: «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шляпа с пером», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца», «Он явился», «Пришествие», «Черный маг» и «Копыто консультанта».

Третья редакция романа, начатая во второй половине 1936-го или в 1937 году, первоначально называлась «Князь тьмы», но уже во второй половине 1937 года появилось хорошо известное теперь заглавие «Мастер и Маргарита». В мае – июне 1938 года фабульно завершённый текст романа впервые был перепечатан. Авторская правка машинописи началась 19 сентября 1938 года и продолжалась с перерывами почти до самой смерти писателя. Булгаков прекратил ее 13 февраля 1940 года, менее чем за четыре недели до кончины, на фразе Маргариты: «Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?» Фабульно булгаковский роман – вещь завершённая. Остались лишь некоторые мелкие несоответствия, вроде того, что в главе 13 утверждается, что Мастер гладко выбрит, а в главе 24 он предстает перед нами с бородой, причем достаточно длинной, раз ее не бреют, а только подстригают. Наличие бороды, кстати сказать, усиливает его сходство с Иешуа. Кроме того, из-за неоконченности правки, часть из которой сохранялась только в памяти третьей жены писателя Е. С. Булгаковой, а также вследствие утраты одной из тетрадей, куда она заносила последние булгаковские исправления и дополнения, остается принципиальная неопределенность текста, от которой каждый из публикаторов вынужден избавляться по-своему. Например, биография Алоизия Могарыча была зачеркнута Булгаковым, а новый ее вариант только вчерне намечен. Поэтому в одних изданиях «Мастера и Маргариты» она опускается, а в других, с целью большей фабульной завершенности, восстанавливается зачеркнутый текст.

В целом же из-за незавершенности работы писателя над романом в принципе невозможно воссоздать канонический текст великого романа. Каждый текстолог в соответствии с собственными представлениями будет воссоздавать незавершенные места последнего варианта текста, используя фрагменты более ранних вариантов. Однозначно формализовать этот процесс из-за отсутствия ясных указаний самого Булгакова не представляется возможным. Поэтому существуют уже по крайней мере три посмертные редакции «Мастера и Маргариты», и их число легко может возрасти, если новые текстологи возьмутся за подготовку новых публикаций романа.

Еще 23 октября 1937 года Е. С. Булгакова отметила в дневнике: «У М. А. из-за всех этих дел по чужим и своим либретто начинает зреть мысль – уйти из Большого театра, выправить роман («Мастер и Маргарита»), представить его наверх». Тем самым роман признавался главным делом жизни, призванным определить судьбу писателя, хотя в перспективе публикации романа Булгаков далеко не был уверен. Перед завершением перепечатки текста он писал Е. С. Булгаковой в Лебедянь 15 июня 1938 года: «Передо мною 327 машинописных страниц (около 22 глав). Если буду здоров, скоро переписка закончится. Останется самое важное – корректура авторская, большая, сложная, внимательная, возможно с перепиской некоторых страниц.

«Что будет?» – ты спрашиваешь. Не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. Впрочем, мы не знаем нашего будущего.

Свой суд над этой вещью я уже совершил, и, если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика.

Теперь меня интересует твой суд, а буду ли я знать суд читателей, никому неизвестно.

Моя уважаемая переписчица (сестра Е. С. Булгаковой О. С. Бокшанская. – Б. С.) очень помогла мне в том, чтобы мое суждение о вещи было самым строгим. На протяжении 327 страниц она улыбнулась один раз на странице 245-й («Славное море...») (имеется в виду эпизод со служащими Зрелищной комиссии, беспрерывно поющими хором под управлением Коровьева-Фогота «Славное море священный Байкал...». – Б. С.). Почему это именно ее насмешило, не знаю. Не уверен в том, что ей удастся разыскать какую-то главную линию в романе, но зато уверен в том, что полное неодобрение этой вещи с ее стороны обеспечено. Что и получило выражение в загадочной фразе: «Этот роман – твое частное дело»(?!). Вероятно, этим она хотела сказать, что она не виновата... Я стал плохо себя чувствовать и, если будет так, как, например, сегодня и вчера, то вряд ли состоится мой выезд (в Лебедянь. – Б. С.) Я не хотел тебе об этом писать, но нельзя не писать... Эх, Кука, тебе издалека не видно, что с твоим мужем сделал после страшной литературной жизни последний закатный роман».

Вероятно, Булгаков, сам врач по образованию, уже чувствовал какие-то симптомы роковой болезни – нефросклероза, сгубившей его отца, А. И. Булгакова, а впоследствии поразившей и самого писателя. Не случайно на одной из страниц рукописи романа была сделана драматическая заметка: «Дописать, прежде чем умереть!» Впоследствии Е. С. Булгакова вспоминала, что еще летом 1932 года, когда они вновь встретились после того, как не виделись почти двадцать месяцев по требованию ее мужа Е. А. Шиловского, Булгаков сказал: «Дай мне слово, что умирать я буду у тебя на руках». Если представить, что это говорил человек неполных сорока лет (на самом деле тогда Булгакову шел уже 42-й год. – Б. С.), здоровый, с веселыми голубыми глазами, сияющий от счастья, то, конечно, это выглядело очень странно. И я, смеясь, сказала: «Конечно, конечно, ты будешь умирать у меня на...» Он сказал: «Я говорю очень серьезно, поклянись». И в результате я поклялась. И когда потом, начиная с 35-го года, он стал почему-то напоминать мне эту клятву, меня это тревожило и волновало. Говорю ему: «Ну пойдем, сходим, сходим в клинику, может быть, ты плохо себя чувствуешь?» Мы делали анализы, рентген; все было очень хорошо. А когда наступил 39-й год, он стал говорить: «Ну, вот пришел мой последний год». И это он обычно говорил собравшимся. У меня был небольшой круг друзей, но очень хороший, очень интересный круг. Это были художники – Дмитриев Владимир Владимирович, Вильямс Петр Владимирович, Эрдман Борис Робертович. Это был дирижер Большого театра Мелик-Пашаев, это был Яков Леонидович Леонтьев, директор (в действительности – заместитель директора. – Б. С.) Большого театра. Все они с семьями, конечно, с женами. И моя сестра Ольга Сергеевна Бокшанская, секретарь Художественного театра, со своим мужем Калужским, несколько артистов Художественного театра: Конский, Яншин, Раевский, Пилявская. Это был небольшой кружок для такого человека, как Михаил Афанасьевич, но они у нас собирались почти каждый день. Мы сидели весело за нашим круглым столом, и у Михаила Афанасьевича появилась манера вдруг, среди самого веселья, говорить: «Да, вам хорошо, вы все будете жить, а я скоро умру». И он начинал говорить о своей предстоящей смерти. Причем говорил до того в комических, юмористических тонах, что первая хохотала я. А за мной и все, потому что удержаться нельзя было. Он показывал это вовсе не как трагедию, а подчеркивал все смешное, что может сопутствовать такому моменту. И все мы так привыкли к этим рассказам, что, если только попадался какой-нибудь новый человек, он смотрел на нас с изумлением. А мы-то все уже думали, что это всего одна из тем смешных булгаковских рассказов, настолько он выглядел здоровым и полным жизни. Но он действительно заболел в 39-м году. И когда выяснилось, что он заболел нефросклерозом, то он это принял как нечто неизбежное. Как врач он знал ход болезни и предупреждал меня о нем. Он ни в чем не ошибался. Очень плохо было то, что врачи, лучшие врачи Москвы, которых я вызвала к нему, его совершенно не щадили. Обычно они ему говорили: «Ну что ж, Михаил Афанасьевич, вы врач, вы сами знаете, что это неизлечимо». Это жестоко, наверно, так нельзя говорить больному. Когда они уходили, мне приходилось много часов уговаривать его, чтобы он поверил мне, а не им. Заставить поверить в то, что он будет жить, что он переживет эту

страшную болезнь, пересилит ее. Он начинал опять надеяться. Во время болезни он мне диктовал и исправлял «Мастера и Маргариту», вещь, которую он любил больше всех других своих вещей. Писал он ее двенадцать лет. И последние исправления, которые он мне диктовал, внесены в экземпляр, который находится в Ленинской библиотеке. По этим поправкам и дополнениям видно, что его ум и талант нисколько не ослабевали. Это были блестящие дополнения к тому, что было написано раньше.

Когда в конце болезни он уже почти потерял речь, у него выходили иногда только концы или начала слов. Был случай, когда я сидела около него, как всегда, на подушке, на полу, возле изголовья его кровати, он дал мне понять, что ему что-то нужно, что он чего-то хочет от меня. Я предлагала ему лекарство, питье – лимонный сок, но поняла ясно, что не в этом дело. Тогда я догадалась и спросила: «Твои вещи?» Он кивнул с таким видом, что и «да», и «нет». Я сказала: «Мастер и Маргарита»? Он, страшно обрадованный, сделал знак головой, что «да, это». И выдал из себя два слова: «чтобы знали, чтобы знали».

По всей видимости, в 30-е годы Булгаков каким-то образом предчувствовал свою смерть и потому осознал «Мастера и Маргариту» как «последний закатный» роман, как завещание, как свое главное послание человечеству. Здесь, подобно булгаковским застольным разговорам о смерти, зафиксированным Е. С. Булгаковой, трагическая судьба Мастера, обреченного на скорое завершение своей земной жизни, мучительная смерть на кресте Иешуа Га-Ноцри выглядят не так тяжело и беспросветно для читателя в сочетании с по-настоящему искрометным юмором московских сцен, с гротескными образами Бегемота, Коровьева-Фাগота, Азazelло и Геллы. Но главным для Булгакова была заключенная в романе оригинальная синтетическая философская концепция и острая политическая сатира, скрытая от глаз цензуры и недоброжелательных читателей, но понятная людям, действительно близким Булгакову. Отношения с О. С. Бокшанской у него складывались далеко не просто, потому-то писатель выражал опасение, что она отнесется к «Мастеру и Маргарите» неодобрительно и не сможет понять главную мысль романа. Вероятно, Булгаков не исключал, что политические намеки, содержащиеся в романе «Мастер и Маргарита», как и в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», принесут ему неприятности. По поводу «Роковых яиц» в булгаковском дневнике в записи в ночь на 28 декабря 1924 года после чтения повести на «Никитинских субботниках» (собравшуюся там публику автор оценивал резко негативно) высказывалось опасение: «Боюсь, как бы не саданули меня за все эти подвиги «в места не столь отдаленные». Вероятно, те же опасения иной раз появлялись у Булгакова по поводу «Мастера и Маргариты», что и отразилось в иронической фразе в адрес свояченицы: «Она не виновата». Некоторые наиболее политически прозрачные места романа Булгаков уничтожил еще на ранних стадиях работы. Например, 12 октября 1933 года Е. С. Булгакова отметила, что после получения известия об аресте его друга драматурга Николая Робертовича Эрдмана и пародиста Владимира Захаровича Массы «за какие-то сатирические басни» «Миша нахмурился» и ночью «сжег часть своего романа». Однако и в последней редакции «Мастера и Маргариты» осталось достаточно острых и опасных для автора мест. Первое и единственное чтение романа для близких друзей состоялось 27 апреля, 2 и 14 мая 1939 года в три приема.

«Мастер и Маргарита» – роман сатирический, философский, а в ершалаимских сценах – еще и эпический. Вместе с тем это роман городской, ставший грандиозным памятником Москве, многие здания и улицы которой в нашем сознании связываются теперь с булгаковским романом. Парадокс, однако, заключается в том, что сам Булгаков так до конца жизни и не смог полюбить Москву, отдавая предпочтение родному Киеву. Это зафиксировано, в частности, в дневниковой записи сестры Булгакова Надежды о встрече с братом 7 января 1940 года, уже во время его смертельной болезни: «Разговор о нелюбви к Москве: даже женские голоса не нравятся (московский контраalto)» (видно, Булгакову остался по душе специфический

жнорусский говор, характерный для Киева его юности). Может быть, поэтому московские пейзажи в романе нарисованы с некоторой иронией, а герои-москвичи – персонажи сатирические или юмористические.

Булгаков скончался 10 марта 1940 года. За три недели до смерти, 13 февраля, он последний раз диктовал Елене Сергеевне исправления в текст своего закатного романа.

Жанровая уникальность не позволяет как-то однозначно определить булгаковский роман.

Очень хорошо это подметил американский литературовед М. Крепс в своей книге «Булгаков и Пастернак как романисты: анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго» (1984): «Роман Булгакова для русской литературы, действительно, в высшей степени новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки. Только критик приближается к нему со старой стандартной системой мер, как оказывается, что кое-что так, а кое-что совсем не так. Платье менипповой сатиры при примеривании хорошо закрывает одни места, но оставляет оголенными другие, проповедские критерии волшебной сказки приложимы лишь к отдельным, по удельному весу весьма скромным, событиям, оставляя почти весь роман и его основных героев за бортом. Фантастика наталкивается на сугубый реализм, миф на скрупулезную историческую достоверность, теософия на демонизм, романтика на клоунаду». Если добавить еще, что действие ершалаимских сцен «Мастера и Маргариты» – романа Мастера о Понтии Пилате происходит в течение одного дня, что удовлетворяет требованиям классицизма, то можно с уверенностью сказать, что в булгаковском романе соединились весьма органично едва ли не все существующие в мире жанры и литературные направления. Тем более что достаточно распространены определения булгаковского романа как романа символистского, постсимволистского или неоромантического. Кроме того, его вполне можно назвать и постреалистическим романом, поскольку с модернистской и постмодернистской, авангардистской литературой «Мастера и Маргариту» роднит, в частности, то, что романную действительность, не исключая и современных московских глав, Булгаков строит почти исключительно на основе литературных источников, а inferнальная фантастика глубоко проникает в советский быт. По определению же британской исследовательницы творчества Булгакова Дж. Куртис, данном в ее книге «Последнее булгаковское десятилетие: Писатель как герой» (1987), у «Мастера и Маргариты» «есть свойство богатого месторождения, где залегают вместе многие еще не выявленные полезные ископаемые. Как форма романа, так и его содержание выделяют его как уникальный шедевр; параллели с ним трудно найти как в русской, так и в западноевропейской литературной традиции». Видный русский мыслитель Михаил Михайлович Бахтин, чью теорию мениппеи часто применяли для интерпретаций «Мастера и Маргариты», впервые ознакомившись с текстом булгаковского романа осенью 1966 года, отозвался о нем в письме Е. С. Булгаковой 14 сентября 1966 года: «Я сейчас весь под впечатлением от «Мастера и Маргариты». Это – огромное произведение исключительной художественной силы и глубины. Мне лично оно очень близко по своему духу». Действительно, роман Булгакова во многом соответствовал признакам менипповой сатиры (основатель жанра – древнегреческий поэт III в. до н. э. Менипп), столь близкой исследовательским интересам М. М. Бахтина. Булгаковский роман – мениппея постольку, поскольку он сочетает смешное и серьезное, философию и сатиру, пародию и волшебную inferнальную фантастику, а столь ценимая М. М. Бахтиным карнавализация действительности достигает своей кульминации в сеансе черной магии в Театре Варьете.

Отзывы о «Мастере и Маргарите»

П. С. Попов – Е. С. Булгаковой, 27 декабря 1940 года: «Я все под впечатлением романа. Прочел первую часть, кончая визитом буфетчика к Вас. Дм. Шервинскому (так, очевидно, именовался профессор Кузьмин в одном из промежуточных вариантов последней редакции романа,

который читал Попов и который до нас не дошел. – Б. С.). Я даже не ждал такого блеска и разнообразия: все живет, все сплелось, все в движении – то расходясь, то вновь сходясь. Зная по кусочкам роман, я не чувствовал до сих пор общей композиции, и теперь при чтении поражает слаженность частей: все пригнано и входит одно в другое. За всем следишь, за подлинной реальностью, хотя основные элементы – фантастика. Один из самых реальных персонажей – кот. Что ни скажет, как ни поведет лапой – как рублем подарит. Как он отделал киевского дядюшку Берлиоза – очки надел и паспорт смотрел самым внимательным образом. Хохотал и больше всего над пением в филиале в Ваганьковском переулке. Я ведь чувствую и слышу, как вдруг ни с того ни с сего все, точно сговорившись, начинают стройно вопить. И слова – это прелесть: славное море священный Байкал! Вижу, как их подхватывает грузовик – а они все свое. В выдумке М. А. есть поразительная хватка – сознательно или бессознательно он достиг самых вершин комизма. Современные эстетики (Бергсон (здесь речь идет о работе французского философа лауреата Нобелевской премии по литературе Анри Бергсона «Смех» (1899–1924). – Б. С.) и др.) говорят, что основная пружина смеха – то комическое чувство, которое вызывается автоматическим движением вместо движения органического, живого, человеческого, отсюда склонность Гофмана к автоматам. И вот смех М. А. над всем автоматическим и поэтому нелепым – в центре многих сцен романа.

Вторая часть – для меня очарование. Этого я совсем не знал – тут новые персонажи и взаимоотношения – ведь Маргарита Колдунья – это вы, и самого себя Миша ввел. И я думал по новому заглавию, что Мастер и Маргарита означают Воланда и его подругу. Хотя сначала читал залпом, а теперь решил приступить ко 2-й части после паузы, подготовив себя и передумав первую часть.

Хочется отметить и то, что мимолетные сцены, так сказать, второстепенные эпизоды также полны художественного смысла. Например, возвращение Рюхина из больницы; описание природы и окружающего с точки зрения встрясок на грузовике, размышления у памятника Пушкину – все исключительно выразительно.

Я подумал, что наш плотниковский подвальчик (имеется в виду квартира Попова в Плотниковом переулке, 10/28. – Б. С.) Миша так энергично выдрал из тетрадки, рассердившись на меня за что-то. Это может быть и так, но изъял это место Миша, конечно, по другой причине – ведь наш подвальчик Миша использовал для описания квартиры Мастера (также и по мнению Л. Е. Белозерской, выраженному в ее мемуарах, плотниковская квартира Попова и А. И. Толстой послужила прообразом подвальчика Мастера в окончательном тексте «Мастера и Маргариты». – Б. С.). А завал книгами окон, крашеный пол, тротуарчик от ворот к окнам – все это он перенес в роман, но нельзя было вдвойне дать подвальчик. Словом, уступаю свою прежнюю квартиру.

Но вот, если хотите, – грустная сторона. Конечно, о печатании не может быть речи. Идеология романа – грустная, и ее не скроешь. Слишком велико мастерство, сквозь него все еще ярче проступает. А мрак он еще сгустил, кое-где не только не завуалировал, а поставил точки над «і». В этом отношении я бы сравнил с «Бесами» Достоевского. У Достоевского тоже поражает мрачная реакционность – безусловная антиреволюционность. Меня «Бесы» тоже пленяют своими художественными красотами, но из песни слов не выкинешь – и идеология крайняя. И у Миши так же резко. Но сетовать нельзя. Писатель пишет по собственному внутреннему чувству – если бы изъять идеологию «Бесов», не было бы так выразительно. Мне только ошибочно казалось, что у Миши больше все сгладилось, уравнилось, – какой тут! В этом отношении, чем меньше будут знать о романе, тем лучше. Гениальное мастерство всегда остается гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем. Должно будет пройти лет 50–100. Но как берегутся дневники Горького, так и здесь надо беречь каждую строку – в связи

с необыкновенной литературной ценностью. Можно прямо учиться русскому языку по этому произведению».

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Метафизический реализм («Мастер и Маргарита») (1967) (эта статья – предисловие к первому парижскому изданию булгаковского романа):

«Сложный, с ветвистой, плюралистической тематикой, роман «Мастер и Маргарита» построен в ключе фантастики, острой сатиры и умной русской иронии. В основной структуре этого романа мы видим странную любовь Маргариты, некоего женственного начала (может быть, таинственно олицетворяющего Россию?), к столь же таинственному, как она, и в конце концов расплывшемуся в далих если не света, то покоя, писателю, Мастеру. Мастерство его, сокрытое от читателя, было, очевидно, столь высоко и чисто, что он не мог не попасть в психиатрическую больницу для врачебной экспертизы.

Ключевая тема книги, любовь Мастера и Маргариты, проходит странной, лунной, не солнечной полосой в повествовании и не избегает невероятных приключений, разыгравшихся в Москве и в России; она тоже попадает в свистопляску призрачно-очеловечившихся злых духов и трагически-суматошных, полурасчеловечившихся и одураченных злом, вовлеченных в его игру граждан...

То, что говорят булгаковские страницы о Спасителе и о Пилате, исторически не точно. Злая сила по-своему воскрешает евангельские события, где она была побеждена. Но и сквозь эту неточность и смещенность евангельского плана удивительно ярко видна основная трагедия человечества: его полудобро, воплотившееся в римском прокураторе Понтии Пилате. Воланд – главная сила зла – не мог совершенно исказить Лик Христов, как не в силах был и скрыть великой реальности существования Христа Иисуса. Гролом с неба открылась эта истина московским безбожникам. Эти не верующие в существование Христа писатели на московских Патриарших прудах увидели реальность Его существования, одновременно с явлением злой силы. Старший из них, матерый руководитель писателей, всецело бывший во власти зла, но этого совсем не понимавший, был молниеносно уничтожен. А другой, молодой поэт, еще не до конца развращенный казенной идеологией, пройдя чрез всежизненную катастрофу, великое крушение, перешел в конце концов из оптимистического лагеря довольных собой строителей мнимого реализма в главный лагерь русских людей, понимающих, что есть нечто большее, чем материализм, и страданиями очищающих жизнь.

Драма книги – неистинное добро. Среди этой фантазмагии идеократического и обывательского мнимого добра хозяйничает Зло. Слово Зло я тут пишу с большой буквы не потому, что оно достойно этого, а потому, что здесь оно заслуживает такого подчеркивания. Многочисленны, трагически-смешны и нелепы, эти слившиеся с бытом людей проделки зла, одурачивающего человечество. Метафизической этой проблеме, обычно скрываемой в обществе, Булгаков дал, в условиях Советского Союза, удобную сатирическую форму, которую можно назвать метафизическим реализмом. Этот большой свой реализм автор должен был, конечно, уложить на прокрустово ложе маленького, обывательского «реализма», переходящего в буффонаду, чтобы сделать хоть немного доступным людям свой замысел».

Краткая библиография

Абрагам П. Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Брно: Ун-т Массарика, 1993.

Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания / Сост. и послесл. И. В. Белозерского. М.: Худож.

лит., 1989.

Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой / Предисл. Л. М. Яновской. Сост., подготовка текста и коммент. В. И. Посева и Л. М. Яновской. М.: Кн. палата, 1990.

Воспоминания о Михаиле Булгакове / Предисл. В. Я. Лакшина. Послесл. М. О. Чудаковой. Сост. Е. С. Булгаковой и С. А. Ляндреса. М.: Сов. писатель, 1988.

Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Худож. лит., 1991.

Галинская И. Л. Загадки известных книг / Под ред. И. К. Пантина. М.: Наука, 1986.

Гумпилевич-Шварцман З. Интеллигент в романах «Доктор Живаго» и «Мастер и Маргарита». Orange (CT): Antiquary, 1988.

Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные. М.: Языки русской культуры, 2004.

Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. Энн Эрбор: Ардис, 1984.

Кончаковский А. П. Библиотека Михаила Булгакова. Реконструкция / Под ред. Е. С. Глущенко. Киев: Музей истории города Киева/ Литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова, 1997.

Кораблев А. А. Мастер. Астральный роман. Кн. 1–3. Донецк: Лебедь, 1996–1997.

Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Энн Эрбор: Ардис, 1984.

Кушлина О. Б., Смирнов Ю. М. Поэтика романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: методическая разработка к спецсеминару. Душанбе: Таджик. гос. ун-т, 1987.

Лакшин В. Я. Булгакиада. М.: Правда, 1987.

Лескис Г. А. Триптих М. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия». «Записки покойника». «Мастер и Маргарита». Комментарии. М.: ОГИ, 1999.

Мягков Б. С. Булгаковская Москва. М.: Моск. рабочий, 1993.

Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003.

Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн.1 / Под ред. Н. А. Грозновой и А. И. Павловского. Л.: Наука, 1991.

Творчество Михаила Булгакова: исследования и материалы. Кн.2 / Под ред. В. В. Бузник и Н. А. Грозновой. СПб.: Наука, 1994.

Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 3 / Под ред. Н. А. Грозновой и А. И. Павловского. СПб.: Наука, 1995.

Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / Предисл. Ф. Искандера. 2-е изд. М.: Книга, 1988.

Эльбаум Г. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» Булгакова. Энн Эрбор: Ардис, 1981.